中國文學史

中国科学院文学研究所
中国文学史編写組編写








数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

中 国 文 学 史

三

中国科学院文学研究所
中国文学史编写組编写



人 民 文 学 出 版 社
一九六二年·北京


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

目　录

元代文学

明代文学

清代文学

元 代 文 学

第一章　杂剧的兴起和繁荣

第一节　元代社会經济、政治对文学的影响

元朝是蒙古族在中国建立的一个王朝。蒙古族本来散居于鄂嫩、克魯倫、土拉三河的上游（今蒙古人民共和国境內肯特山以东地带）。但是自从元太祖成吉思汗时代起，这个部族就逐漸南移。他的軍队时常进出于长城的古北口和居庸关，到河北山东一带活动。經过将近三十年的战爭，元太宗窝闊台終于夺取了女眞族統治下的中国北部的金朝的政权。此后，再經过四十年长期战爭，元世祖（忽必烈）至元十六年（1279）又复灭了汉族在南方的宋朝的政权，这样就控制了整个中国的土地。

元朝建立以后，由于民族間的复杂关系，使得这个时期的中国政治、經济、文化等方面呈現一种特殊形态。經济上，农业和手工业的生产中出現大量的奴隶劳动。这是和蒙古族統一中国的过程、同时也是和蒙古社会由沒有充分发展的奴隶制急剧过渡到封建制的过程有关系的。蒙古統治阶級习惯于畜牧业的經营，对于农业經济的重要性最初认識不到。他們在对金朝的作战中，把田地荒廢成为牧場，大量地擄掠人民，并迫使他們充当

奴隶。同样，为了满足制造武器和工艺品的需要，他們把手工业者集中起来，設置軍器局、織染局等等。元太宗灭金后拘略民匠七十二万戶，元世祖三次拘略江南民匠四十多万戶。这些民匠都被安置在全国各大市鎮。就生产的規模和生产过程中的分工协作的程度說，比起南宋来，有所发展。但是劳动者的社会地位却在"匠不离局"的規定下，受到更加殘酷的监督和奴役。政治上，蒙古統治阶級一面保留了他們自己的"千戶""万戶"的軍事組織，一面采用了赵宋王朝的一套官僚制度，形成一种特殊的鎮压人民的行政体制。他們規定汉族人和女眞族人只能担任次要的官职，主管长官都由蒙古或色目人（指西域及欧洲的各族的人）充当，推行一种民族歧視政策。他們还限制汉族人民携带随身武器和自由集会。至于文化方面，蒙古統治阶級一面接受儒家思想、程朱理学，但另一方面又保持他們本族原有的一些习尙，如同对于妇女貞节观念的輕視和对于喇嘛教的崇拜。宗教在元朝社会生活中产生了一些新的情况，这表現在宗教和政治的紧密結合，佛教（喇嘛教）徒公开参預政治活动。道教这时已正式分裂为几个宗派。傳統的正乙天师道，只能主管江南地区的道教事务。在北方有了新的全眞、大道、太一等教。这些道教徒在神仙黃老的学說掩护下，虽然閉門修炼，拒絕征召，但也有不少人为蒙古統治阶級所利用。至于喇嘛教作佛事时，僧人与"倡优百戏"一起唱歌跳舞，个别喇嘛甚至畜女乐，这固然使得"侈观听"的世俗歌舞随着宗教的推行而获得傳播，然而同时也表現了喇嘛教这种作風不符合早已流行于汉族的佛教的清規戒律。

元朝社会、政治、經济、文化的这种特殊形态，反映了国家內部民族之間矛盾的存在和不可調和性，以及民族矛盾和阶級矛盾的互相結合的复杂性。在这种情况之下，汉族知識分子发生

了分化，一部分人跟着蒙古統治阶級走，高官厚祿，一部分人徬徨苦悶做隐士。但生活比較貧苦的知識分子却多半自食其力，不做元朝的官，有时他們目睹人民过着被奴役的穷困生活，不免流露出对統治集团的不滿。知識分子这种分化对于元代文学創作起了直接的影响。一般說来，元代文学中的詩歌詞曲，散文小說，杂剧南戏等等，有一个好的共同基調，就是反映出来了那种同情民生疾苦和抗議民族压迫的忧国忧民的思想，这个思想是蒙古統治阶級推行民族歧視政策和疯狂奴役劳动人民的必然产物。但是詩歌、詞曲、散文、小說、杂剧、南戏也各有其自身的特点。傳統的詩詞、散文是一种情調，而杂剧、南戏、小說又另是一种情調。只有散曲較为复杂，它和杂剧相近，只是体制长短不同，有曲子而无科白，仅供清唱，不能上演。但思想內容方面有时和杂剧接近，有时和詩詞接近。换句話說，詩詞散文的总的特点是，作者多半是社会地位較高，題材偏于身边瑣事和酬世贈答之作，反映出来的是封建統治阶級的上层人士的生活面貌和思想感情，有时也出現一些反映統治阶級內部矛盾的作品。至于小說和戏剧却显出另一特点，那就是作者們一般都是"門第卑微，职位不振"的社会地位比較低的人。題材也偏于广大人民所熟悉的民間傳說和普通人民的社会生活。表現出来的也是接近于被压迫被損害的人民群众的思想感情。这里，作为上流人士怡情遣兴的詩詞和作为广大人民群众的精神食粮的小說戏剧，不仅只是体裁不同，在內容上也有很大的区别的。这就是說，由于社会政治經济而形成的汉族知識分子的分化，那些跟着統治阶級一鼻孔出气的人，只能写出一些生活无聊和精神空虛的消閑的作品。官場得失，人世悲欢离合成了他們最常見的主題。他們由于出身于富裕阶层，有較高的文化修养，雕繪字句也是这

些作品的另一特征。然而小說戏剧的編写者却不如此。他們不願意过奴顏婢膝的生活，有的人还要靠写作补助衣食，他們有丰富的生活感受，因而他們的作品具有現实性和斗爭性。这中間散曲的作者們的身份比較复杂，普通知識分子写，达官貴人也写。其中有許多抒发人民思想感情的东西，也由于散曲題咏多数出現于酒筵歌席的場合，因之作品沾染上很多不健康的情感。总之，元代文学从各个角落、各种角度反映了当代的社会面貌。而由于作者的社会地位不同，民族矛盾和阶級矛盾的复杂关系，不同的体裁的文学作品分别表現了不同阶級不同阶层的人們的思想感情。

第二节　元杂剧的兴盛及其原因

元朝文学創作，一般說来，杂剧的成就最大。杂剧产生于金末元初的蒙古时期（1206—1271），是一个新生的剧种。它发展到了至元、大德（1265—1307）年間，正像幼苗长成了大树，枝条茂盛了。这种体裁的兴盛，有其特殊的历史原因。元世祖宣称：“凡小大政事，順民之心所欲者行之，所不欲者罢之。”（《元史：世祖本紀》）一面采取各种措施恢复农业生产，一面改进手工业者的生活待遇，給城市商业經济带来了繁荣局面。意大利人馬哥孛罗曾在他的游記里說：中国南北各地，商业城市星罗棋布。当时京城大都（今北京）成了东方的商业中心。貨物輸入运出，川流不息。造成“世称元治以至元、大德为首”（《元史：食貨志》）的局面。城市經济的繁荣安定，給予杂剧兴盛安排下来一个有利的条件。当时著名的杂剧演員如珠帘秀、天然秀和杂剧作家都有亲密的交往。夏庭芝《青楼集》記載了不少名重京师的演員。有

的演員的名字在群众当中广泛地傳播，如“京师謠曰：‘人間孙秀秀，天上鬼婆婆。’”城市居民对于杂剧的要求和爱好，刺激作家的創作，而当时的杂剧作家又大半是接近下层的知識分子。这些知識分子絕大多数也和普通人民一样遭受到各种各样的迫害。共同的命运促使他們对人民进一步接近和了解。許多作家积极地反映了广大人民的生活和斗爭，并通过历史和傳說中的人物奋斗的胜利，曲折地表达了被侮辱被損害者的希望。同时由于有些作家还利用了书会的組織形式，同艺人合作編写剧本，或者亲自登台演出，就使他們一方面便于吸收艺人們在实践中的种种經驗，一方面又能更好地把自己的才能貢献給杂剧創作。而这种演員、作家亲密合作和互相学习，对杂剧的兴盛和发展也起了一定的促进作用。

还有一个有利的条件，就是蒙古統治阶級对歌舞、戏曲的爱好。南宋孟珙《蒙韃备录》說：“国王出师，亦从女乐随行。率十七八美女，极慧黠，多以十四弦等彈大官乐，四拍子为节，甚低，其舞甚異。”其实不只是国王出师如此，大将出师也是一样。至元二十二年（1285）唆都侵略越南，軍中亦随带优人。《大越史記全书》卷七《陈紀》三說：“先是破唆都时，获优人李元吉，善歌。諸势家少年婢子，从习北唱。元吉作古傳戏，有西方王母献蟠桃等傳。其戏有官人、朱子、旦娘、拘奴等号，凡十二人。着錦袍綉衣，击鼓吹簫，彈琴撫掌，鬧以檀槽，更出迭入为戏。”（轉引自明淨《越南史略》中譯本）耶律楚材《贈蒲察元帅》也說：“素袖佳人学汉舞，碧髯官妓撥胡琴。”蒙古統治阶級在战爭中都不忘对于伎乐的欣賞，平时就更不用說了。据《元史·百官志》，元代統治者把管理“乐人”的教坊司置于正三品的高位，元仁宗延祐二年（1315）还准备擢用伶人曹咬住为礼部尚书，可見他們对于这方

面的重視。元代皇帝在每年元旦、节令朝会的末了，都要叫伎人唱〔新水令〕〔沽美酒〕〔太平令〕一套曲子①。这种种情况足以說明元統治者十分爱好戏曲，对杂剧的繁荣当然不会是毫无关系的。

戏曲本身的发展也給予杂剧兴盛打下一个良好的基础。元杂剧最初是北方剧种之一，后来才推行全国的。它的唱腔有冀州調和中州調（魏良輔《南詞引正》）。仇远和他的朋友在竹素山房小飲，写的詩中說："吳下老伶燕中回，能以北腔歌落梅。"（《金渊集》卷二）他也提到北腔。唐代，河朔即流行一种地方戏叫"踏搖娘"（《旧唐书：晋乐志》）。这种戏有歌，有舞，有說白，还有管弦伴奏。当时演出的情况是"丈夫著妇人衣，徐步入場，行歌。""及其夫至，則作毆斗之状，以为笑乐。"另外"又加典庫"，增一角色，从中調弄。戏剧場面相当热鬧。常非月《談容娘（即踏搖娘）》詩："举手整花鈿，翻身舞錦筵。馬圍行处匝，人簇看場圓。歌要齐声和，情教細語傳。不知心大小，容得許多怜！"（《全唐詩》卷二〇三）除开描写当时演出实况外，还称述这一剧种如何获得人民群众的爱好。宋金时期这个地方剧流傳情況，史籍失載。但流行于金中都（今北京）的院本，也是北方的一个剧种。这个剧种在演出方面有歌有舞有科白，而且注重发科調笑，和"踏搖娘"应有联系。这个較早流行于河北的剧种，对元杂剧有直接的影响，許多剧目都是相同的，就是明显的证据。和元杂剧有密切的关系的还有宋金以来的諸宮調。諸宮調用多种宮調来說唱一个故事，这对元杂剧曲

① 《阳春白雪》卷五，无名氏〔双調新水令〕："大元开放九重天，拜紫宸玉楼金殿，紅搖銀烛影，香裊御炉烟，奏凤管冰絃，唱大曲梨园，列文武官員，降玉府神仙，齐賀太平年。"疑此即元旦朝会用的曲辞。《野获編》卷七："元时……有玉宸院，則教坊、梨园，亦加官至平章事，此胡俗不足言。"

調的运用和从叙事体向代言形式的轉变，也有明显的借鉴痕迹。因此，大致可以說，元杂剧是北方地方戏院本和宋金古典傳統的諸宫調两者結合的产物。它是在綜合和继承前代文艺形式的基础上成长起来的一种新型的文艺样式。这种文艺样式比院本体制大，篇幅长，而較諸宫調則变化多而繁富。这是它的优越性。它发展到至元、大德时期，出現了大作家如关汉卿、王实甫、馬致远、白朴等。偉大和优秀的作品如《竇娥冤》、《西厢記》、《汉宫秋》、《墙头馬上》等。这些作品有的反映了社会重大事件，有的描写了生活中的切身問題，有的取材于历史故事和神話傳說，也有的直接刻划了当时的眞人眞事。作家們的風格有的热情洋溢，有的細膩婉曲，有的情致纏綿，有的冷峭幽僻，眞是百花齐放。据《录鬼簿》的記載，这个时期的作家写的作品最多。这些作家产品多，如关汉卿一人就写了六十多个剧本，題材也十分广泛。因此，就杂剧創作說，不能否认这是一个繁荣的时代。

杂剧繁荣的直接原因，朱經的《青楼集序》接触到这个問題。他說："我皇元初并海宇，而金之遺民若杜散人、白兰谷、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲風弄月，留連光景。庸俗易之，用世者嗤之。"似乎认为这些人之所以从事杂剧創作，原因是他們輕視功名富貴。鍾嗣成《录鬼簿序》也把从事杂剧事业和"高尙之士，性理之学"对立起来。这就是說，他們把創作杂剧当做自己的事业，当做人生"安身立命"的据点。这种严肃的态度使他們的創作获得滿意的成績。他們用他們各自的成就丰富了那个时代的剧坛，造成兴盛的局面。但是这只能說是一个方面。元杂剧的繁荣与当时政治形势的安定，封建道德的約束性的松懈，和在一定的历史条件之下作家的物质生活不太优裕，以及作家政治和思想的进步是分不开的。

至元、大德时期的政治局面，在元朝說来是比較稳定和清平的。統治阶級在一定的程度上裁撤了一些貪官冗吏，并要求中央和地方官吏在减輕人民負担以及緩和民族矛盾等方面，做了一些工作。但是他們这样做并不意味着放下屠刀，放松对人民的鎮压和防范。同样，这个时期的倫理道德的强制力也比較弱，这是由于蒙古族本身的社会生活中沒有节孝等观念和习惯，而至元时期对于汉族文化接受和宣揚还只注意到制礼作乐和定朝仪一类与帝王有直接关系的問題，对一般倫理观念还未提到日程上来。有意的提倡节孝是从元仁宗皇庆(1311—1313)以后才逐漸开始的。也就是說，封建倫理体現于私人生活和个人行为上，統治阶級起初的要求是不严格的。(当然，汉族人民本身的傳統倫理道德势力还是存在的。)这就給予作家写作以較广的活动园地和較少的束縛，对于作家写作是一个有利的环境。在元杂剧的繁荣时期，根据《录鬼簿》記載，大德以前的三百四十五个剧本中，从剧目标題看只有十四个是宣傳封建倫理的，其他絕大多数的作品都充滿着对丑恶現实的憎恨和美好生活的憧憬，这也表明作家不很热心于宣傳封建道德。令人惋惜的是这些作家由于社会地位低，他們的生平事迹沒有被詳尽地記載下来，以致他們創作活动的具体情况无法了解，只能凭借作品本身和后人的片段記录，推想他們的生活、思想和政治态度。但是那些优秀的剧作家政治上比較进步，生活比較清苦，却是无可怀疑的事实。

第三节　元杂剧的几个特色

杂剧是北方的一种有濃厚地域性的新兴文学样式，不管內容还是形式，和以前各个时期的文学相較，它有下面几个特点。

一、新型作家的出現：从作家的社会地位来看，像前面所指出的，杂剧作家多数是生活比較貧困的普通知識分子。他們当中，有的是“书会才人”；有的与演員一起粉墨登場，参加演出；有的本身是职业演員；有的虽然出身地主阶級，受过足够的教育，但是怀才不遇，充任下級官吏。这种情形，有力地說明了促进文学面貌改变的一个因素是一些和人民发生密切联系的新型作家的出現。这些新型作家在他們的作品里面眞实地反映了人民群众的生活情調、思想感情和願望。

二、广泛地反映了各阶层的生活：从題材上看，元代杂剧所反映的生活显然要比以前的文学来得广泛而深入。上自最高的封建統治者皇帝，下至受剝削、受压迫的普通人民，他們的形象、思想、感情和日常生活，广泛地出現在作家們的笔下。尤其突出的是，下层人民的生活被許多作家比較細致地描写着。农民起义队伍中的英雄好汉、小商人、小手工业者、漁翁、樵夫、庄稼汉、流浪者、受冻挨餓的老百姓、穷困潦倒的书生、妓女以及养女等等，这些社会地位低下的普通人民在文学作品中普遍地成为主要的正面的人物形象。宋代話本在这方面曾經开拓了文学描写的新领域，元代杂剧在这个基础上作了更大的努力，使它得到了扩充和提高。

元代杂剧不仅反映了一般的社会生活現象，而且还表現了封建社会中的某些本质的事物。它歌頌了以劳动人民为主体的对封建統治集团所进行的各种形式的反抗。它抨击和嘲笑了封建統治阶級的帮凶和爪牙，包括大大小小的貪贓枉法、糊塗愚蠢的官吏，殘害人命、横行霸道的土豪劣紳。而作为一种殘酷的經济剝削，元朝特有的高利貸羊羔息，也被揭示了出来。

三、剧本內容体現了进步的政治理想：从文学和政治的关

系方面説，和以前的文学作品比較起来，元代杂剧更多地、更直接地反映了封建社会中的阶級斗爭。例如，用水滸故事作題材的作品多达三十几种。这些作品歌頌人民的力量和智慧，歌頌农民革命。它們为农民革命的史詩《水滸傳》的出現打下了基础。这种用肯定的立場来描写农民革命，体現了人民的政治理想。

同样，和以前的文学比較起来，元杂剧具有更强烈的更尖銳的叛逆思想。如同《竇娥冤》中，作者除开通过竇娥这一形象指責"官吏无心正法，百姓有口难言"的不合理的封建政治外，更进一步呵天罵地，控訴了那个被认为正义的主宰的皇天后土，表現出来了一种激烈地反抗和斗爭的普通人民的意志。

此外，元代杂剧通过一些魚肉人民的权豪勢要的刻划，暴露了当时社会上的封建压迫的血淋淋的現实。而在当时的社会上，最高的和主要的統治者却是蒙古族的上层分子。对广大的被压迫民族人民来説，他們和蒙古統治阶級的矛盾是阶級矛盾，也是民族矛盾。有些杂剧作品通过阶級矛盾来間接地表現民族矛盾，把民族的敌人也看成是阶級的敌人，这些作品对蒙古統治阶級的批判和譴責則反映了全体受压迫人民的思想感情。尤其是許多剧作家把統治阶級中的人物常常是描写得很愚蠢，而受凌辱的人民总是十分聪明的。正是在这一点上，元代杂剧显出了自觉的独特的斗爭方式。

四、特殊的形式：从整个文学史上的文学形式的演变来考察，元朝正是处于一个轉折点的时期。在这以前，傳統的文学体裁是抒情的詩歌散文，而从此以后，文学作品的体裁出現了新的有情节、有人物、以叙事为主的戏剧和小説，因而詩歌和散文丧失了霸占文坛的局面。

作为新的文学样式的元杂剧，不同于宋代的杂剧，而有它自身的特点。首先是这种剧本通常由四个套曲或説四折組成[①]，有时为了剧情的需要，加上一只或两只小令或説楔子穿插在剧本中間或置于剧首。每本杂剧的末尾有两句、四句、或八句的詩句，用以結束全剧情节，概括全剧內容，叫做"題目正名"。

杂剧的唱詞几乎无例外地由一个角色从头到尾唱到底。例如，关汉卿《关大王单刀会》，这里面虽然由乔公、司馬徽、关羽分别歌唱，但实际上他們三个人物都是由正末一个演員扮演的。因此剧本有时标明"旦本"或"末本"。

杂剧这种体裁的另外一些特色，是它的唱詞在音乐上要求既极为严格而又富于变化。杂剧的唱詞接受隋、唐两代燕乐系統的影响，一定要协宮調。杂剧宮調下系有許多单个的曲子，叫做只曲。每一个只曲有一个特殊的名称，不同曲調的只曲联綴成为套曲，前人把它称做一折或一段。一折里的只曲要押同一韵脚。曲詞的联綴必須以屬于同一宮調为前提，只曲在套曲中的排列次序也有一定的規則。这样看来，要求是很严格的。但是每一支只曲的长短不一，曲調各異，又使韵律不致流于死板，而在节奏上有所变化，比諸宮調显得波瀾壮闊。此外在宾白方面，由于它接受唐、宋以来的杂剧的傳統，插科打諢，富有幽默的趣味。喜剧如此，悲剧也如此，构成了元杂剧創作中的一个突出的特点。

上面所說的几个特色，使元杂剧在中国文学史上获得了不朽的地位。

---

① "一个套曲"通常叫做"一折"。但有人对"折"的解釋有不同的看法。这里采取习惯用法。

第二章　关汉卿

第一节　关汉卿的生平

关汉卿，名不詳，号已斋（一作一斋），大都人①。他大約生于元太宗（窝闊台）在位的时代（1229—1241）。《录鬼簿》說他曾任太医院尹②。元末熊自得編纂的《析津志》③，載有他的小傳，其中介紹他的为人說："生而倜儻，博学能文，滑稽多智，蘊藉風流，为一时之冠。"

在元代杂剧作家中，他的創作活动开始得較早。他和同时的其他一些志同道合的作家維持着广泛的友誼的联系。从《录鬼簿》的記載可以看出，楊显之是他的互相評改作品、商酌文辞的莫逆之交，梁退（一作进）之、費君祥等则是他的朋輩。散曲家王和卿也是他的友人④。著名的女演員珠帘秀也和他有着来往。

① 关汉卿的籍貫，前人有不同的說法。此处据《录鬼簿》。乾隆《祁州志》卷八說他是祁州（今河北安国）伍仁村人；《元史类編》卷三十六說他是解州（今山西解县）人；《析津志：名宦傳》則說他是燕人。

② 天一閣本《录鬼簿》作"太医院戶"。但同书《非衣梦》題目正名中的"錢大尹"亦作"錢大戶"。由此可見，"尹"、"戶"，可能形近而訛。

③ 《永乐大典》卷四六五三天字韵引。

④ 元陶宗仪《南村輟耕录》卷二十三載有关汉卿、王和卿互相"譏謔"的逸事。

在当时的戏曲界，他显然是个相当活跃的人物。

他擅长歌舞，精通音律，不但編写了大量的剧本，还常常亲自参加舞台演出的实踐。所以，明代臧懋循在《元曲选序》里說："关汉卿輩……躬踐排場，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞。"这样的生活，旣使他掌握了比較丰富的舞台經驗，又使他更多地理解到广大观众的要求和心理。

南宋灭亡以后，他南下漫游。元世祖至元十四年（1277）十一月以后[1]，他抵达杭州。在散套〔南吕一枝花〕《杭州景》里，他描繪了南宋故都"人烟輳集"的繁华景象和"水秀山奇"的江南風光。南游往返途中，他还在揚州停留过。在当时，和大都一样，杭州和揚州也是杂剧創作和演出的中心城市，荟聚着許多知名的作家和演員。关汉卿的来临，可能在一定的程度上推动了他們的事业的发展。

元成宗大德初年，他写了小令〔大德歌〕十首[2]。大約就在大德年間（1297—1307），他离开了人世。

关汉卿是一位多产的杂剧作家。根据《录鬼簿》的記載，他一生共創作了六十三个剧本。可惜，它們大多数已經散佚。在留傳下来的杂剧中，曲白俱全的有十二个[3]，科白殘闕的有三个，只保存着单支曲詞的有两个。而《感天动地竇娥冤》则是关汉卿杂剧中的最出色的代表作。

---

① 〔南吕一枝花〕《杭州景》有"大元朝新附国，亡宋家旧华夷"之句。而《元史：世祖本紀》記載：至元十四年十一月，"命中书省檄諭中外，江南旣平，宋宜曰亡宋，行在宜曰杭州。"由此可以断定，关汉卿抵达杭州和写作《杭州景》的时間必在至元十四年十一月之后。

② "大德"的解釋有几种，此从"年号"說。

③ 《包待制智斬魯斎郎》、《山神庙裴度还带》、《刘夫人庆賞五侯宴》三剧，疑非关汉卿所作。

第二节 《竇娥冤》

《竇娥冤》写于元世祖至元二十八年（1291）以后，是关汉卿晚年的作品①。

它真实地描繪了当时残酷的社会生活，通过一个蒙冤而死的普通妇女的滿腔怨憤使自然界发生巨大变化的情节，有力地搭击了封建社会的黑暗、腐敗的政治，異常强烈地表現了长期遭受压迫的人民群众的反抗情緒。

全剧是从竇娥幼年的悲剧生涯开始的。她三岁丧母，七岁上离开了父亲。她的父亲是个穷书生，为了还債和換取上京赶考的路費，把她当抵押品一样地送到蔡婆婆家里去作童养媳了。十年以后，她的丈夫又不幸早死。作者写一連串的厄运落到她的身上，正是为了写悲惨的境遇对她的磨炼，写她的反抗性格的成长的基础。

作者沒有孤立地去塑造竇娥的形象。他把她放在一定的生活环境里，連带地刻划了她周圍的陪衬人物——蔡婆婆、賽卢医、張驴儿、桃杌② 等的性格，并从他們之間的关系上展开了竇娥悲剧的逐步形成的描写。

竇娥和蔡婆婆两人相依为命地过着守寡的日子。然而，黑暗社会的罪恶势力破坏了她們家庭生活中的謐靜。蔡婆婆外出索債，賽卢医謀財害命，企图勒死她。而地痞張驴儿和他的父亲

---

① 《竇娥冤》第四折有"肅政廉訪使"官名。元世祖至元二十八年（1291）始改"提刑按察使"为"肅政廉訪使"。《竇娥冤》当撰写于此时之后。

② 据臧懋循《元曲选》。凡本书所提到的元人杂剧作品，只要是《元曲选》所收的，都根据它来援引和分析；因为这个版本流行較广。

借口救活蔡婆婆，乘危要挟，肆无忌惮地搬进蔡家来居住。他們垂涎欲滴地窺伺着这两个寡妇。

作者对蔡婆婆既有批判，又有同情。她一方面是高利貸者，另一方面是心地善良、懦弱怕事的孤苦的老妇人。在强梁横行、暗无天日的世界上，她实际上也无法使自己避免欺辱的临身。

和这个老妇人作为对比，作者着力刻划了竇娥的剛直。她一口拒絕了張驴儿无耻的要求，并对蔡婆婆的糊塗行为加以嘲諷。这是她的反抗性格的初次的流露。不过，忠实于生活的作者适可而止地接下去写竇娥也和蔡婆婆同样忠厚老实：她束手无策，沒有能力把这一对白昼公然入室的恶棍驅逐出去。

她們生活在噬人的野兽的近侧；更深重的苦难等待着她們。張驴儿想毒死蔡婆婆，反而毒死了自己的父亲。他轉而誣陷竇娥，逼迫她随順。竇娥为了捍卫自己的貞洁，宁要"官休"，不肯"私休"。作者在这时写出，在她的心目中，"明如鏡，清如水"的父母官是完全能够主持正义，替她昭雪冤枉的。

楚州太守桃杌，作者生动地描繪了他那見錢眼开、草菅人命的昏官的嘴臉。桃杌見竇娥和張驴儿来了，連忙下跪。他是从这样的想法出发的："但来告状的就是我衣食父母。"这当然是作者插科打諢的笔墨。但它却恰到好处地預示着竇娥的幻想的破灭。

桃杌所說的"人是賤虫，不打不招"，反映了封建統治阶級惡毒、殘忍的本质。他的"大棍子"粉碎了这个涉世未深的少妇对他的信任：

〔感皇恩〕 呀，是誰人唱叫揚疾？不由我不魄散魂飞。恰消停，才苏醒，又昏迷。挨千般打拷，万种凌逼。一杖下，一道血，一层皮。

最后，她招承了"药死公公"的罪名。作者突出地刻划了她

性格中的善良的一面。她的招承不是胆怯和屈服的結果，而是出于一种舍己为人的心腸，因为这样可以使年迈体弱的婆婆免于受刑挨打。

这就是作者在前两折里的深刻的現实主义的描写：一个完全信賴官府、头脑里充满了貞节、孝順等等封建倫理观念的善良的妇女，平白无辜地"下在死囚牢里"，眼看就要死在封建社会的屠刀之下！違反法紀的人并未受到法紀的制裁，遵守法紀的倒在法紀下送了命。竇娥的悲剧正是封建社会吃人的殘酷的現实生活的一种反映。

竇娥的悲剧有着普遍的意义。在元代初年的动蕩不安的社会里，人民不但生活貧困，面临傾家蕩产、卖儿鬻女的威胁，而且流氓横行霸道，謀財害命，官吏昏庸无能，是非不明，人們的生命安全絲毫沒有保证。"衙門从古向南开，就中无个不冤哉"，竇娥的冤獄并不是一个偶然的事件。所以，她的种种經历实质上是一般人民群众的生活遭遇的集中反映。也就是說，她的冤獄不是个人的悲剧，而是时代的悲剧。

在第三折，作者开始描写竇娥的反抗性格的急剧的发展。她不甘于向命运低头。在綁赴法場的路上，她对世界的主宰者天和地的埋怨和呵罵是从絕望之中迸发出来的嘶喊：

> 〔滚綉球〕 有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也只合把清浊分辨，可怎生糊突了盜跖、顏淵！为善的受貧穷更命短，造恶的享富貴又寿延。天地也做得个怕硬欺軟，却原来也这般順水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你錯勘賢愚枉做天！哎，只落得两泪漣漣。

她为自己的"負屈銜冤"而激烈地抗議着。在封建时代，一般人不能随便說天地的坏話。竇娥却对它大加指斥。这就是她对封

建秩序所表示的怀疑，对正义得不到伸張的現实社会所提出的控訴。

在临刑的俄頃，她发下三桩“无头願”。行刑之后，奇迹不可思議地出現了。阴云布滿了天空，悲風在怒旋。頸血沒有半点落地，雪花掩埋了她那純洁的軀体。三年不雨，大地上的草木丧失了应有的滋潤和光澤。这一切都证明着她的冤枉。

作者在这里描写竇娥的誓願的实現，以及在第四折接着描写竇娥的鬼魂的出場，使冤獄得以最終昭雪，都使用了浪漫主义的手法。他借助于濃郁的悲剧气氛的創造，使主題逐步深化，表現了自己的强烈的爱憎，也表現了人民群众的申冤复仇的願望和眞理的不可战胜的力量。

竇娥是个光輝的妇女形象。以她为主角的戏剧《竇娥冤》充分体現了关汉卿的社会政治观点，是他的最成熟的艺术結晶。

第三节 《救風尘》、《望江亭》、《調風月》、《拜月亭》和《单刀会》

除了《竇娥冤》以外，《救風尘》、《望江亭》、《調風月》、《拜月亭》和《单刀会》五部作品也分别代表了关汉卿的杂剧在不同方面的成就。

《救風尘》主要是写赵盼儿搭救她的同伴宋引章，向紈袴子弟周舍展开斗爭的故事。

宋引章是一个年輕不懂事的妓女。她急于跳出火坑，去追求理想的夫妻生活。但是，她不听赵盼儿苦口婆心的劝阻，错誤地选擇了周舍。过門以后，她果然受尽了种种的虐待。她的遭

遇反映了妓女的辛酸而悲惨的命运。

周舍是一个花花公子的形象。作者沒有把他写成漫画式的人物，而是从各个不同的方面渲染了他的突出的个性：貪婪、凶狠和狡猾。在娶宋引章以前，他夏天打扇，冬天温被，一年四季不断地向她献殷勤；出門的时候，更替她穿衣服，戴首飾。他依靠着这一套虛情假意的做作，贏得了宋引章的"知重"的感激。等到一旦到手，他就露出了猙獰的眞面目。

他所施展的这些奸詐的手段，后来在赵盼儿面前却遭到了失败。尽管他事先提出买礼物作为先决条件，要赵盼儿賭咒立誓，答应和他結婚，才肯写一紙休书給宋引章，以防"尖担两头脫"。然而，他最終还是不免旣失去了宋引章，也沒有得到赵盼儿。获得这样的結果，是和他的阶級本性分不开的。在他的身上，作者充分地刻划出封建統治阶級人物所特有的奸詐而又愚蠢的性格。从这一点来說，周舍的形象具有普遍的意义。

赵盼儿是全剧的主角。她聪明，机智，重义气。她的处世經驗比宋引章丰富得多。她深知妓女嫁人的不易，因为她感到："待嫁一个老实的，又怕尽世儿难成对；待嫁一个聪俊的，又怕半路里輕抛棄。"多年受人玩弄的屈辱生活，使她在"情腸甜似蜜"的男性面前保持着冷静的头脑。她熟悉浪蕩子弟的性格，早就一眼看透了周舍的虛伪和恶毒。所以，在和周舍展开斗爭时，她知己知彼，深謀远虑，出奇制胜，使得对手完全丧失了反攻的立足点。

一个飽經風霜的妓女，在生活中經常受到凌辱，她对于那些"乔做胡为"的恶徒充滿着憎恨。正因为有了憎恨，她才有勇气反抗，才能給狡詐的敌人以沉重的打击。当周舍最后責問她"曾說过誓"的时候，她作了潑辣而挖苦的回答：

〔庆东原〕 俺須是实空虛，凭着那說来的言咒誓为活路。怕你不信呵，遍花街請到娼家女，那一个不对着明香宝烛，那一个不指着皇天后土，那一个不賭着鬼戮神誅！若信这咒盟言，早死的絕門戶。

所謂“即以其人之道，还治其人之身”，她用她对周舍的欺騙回敬了周舍对宋引章的欺騙。她正是从生活中得出結論而施展这种手段进行反抗的。作者从这些方面笔酣墨飽地描繪了赵盼儿的可爱的形象，給整个作品添加了一层喜剧的色彩。

《望江亭》第三折的情节和《救風尘》有些相似：女主角譚記儿装扮成一个漁妇，利用楊衙內好色貪杯的性格，口齿伶俐、行动机警地騙取了势劍、金牌和文书，使对方失去了迫害自己丈夫的凭借。但是，和赵盼儿比較起来，除了在智慧上相同以外，譚記儿的性格还有着自己的特色。由于出身的不同，她缺乏赵盼儿所有的那股潑辣劲，而更多地带着溫柔的气息。由于她所面临的敌人不是普通的花花公子，而是掌握着生杀之权的大官，这又使她必須表現出天大的勇敢，才可能获取胜利。作者正是在前两折里突出地描写了这两个方面，从而为全剧高潮的到来安排下合理的基础。

譚記儿原是一个寡妇。凄苦孤独的生活使她感到痛苦。她曾想出家当尼姑，去过“粗茶淡飯”的日子。但是，青年官員白士中闖进了她的生活。在白姑姑的撮合下，她答允了白士中的亲事：

〔賺煞尾〕 这行程則宜疾不宜晚，休想我着那别人絆翻。不用追求相趁赶，則他这等閑人怎得見我容顏。姑姑也，你放心安，不索恁話語相关。收了纜，撅了桩，踹跳板，挂起这秋風布帆，是看那碧云两岸，落可便輕舟已过万重山。

后来，在見到白士中因一封家书而忧悶的时候，她的这种愉快的心情不禁消失了。她左猜右想，总以为白士中娶有前妻。她

的疑虑其实是出于一种想美满地度过后半生的心理和願望。所以，当她获知楊衙內要来破坏他們的婚姻之后，立刻改变了以往的嬌羞、溫柔的样子，挺身而起，为捍卫自己的幸福生活而行动起来。

《救風塵》和《望江亭》这两个作品洋溢着欢乐愉快的气氛。赵盼儿和譚記儿的行动反映了当时的人民群众为了反抗封建統治阶級的压迫而进行的斗爭。而赵盼儿将周舍玩弄于股掌之上、譚記儿不把楊衙內放在眼下的那种气魄，和我們在一般的戏剧作品中所見到的文雅、柔弱的女性形象有极大的区别。在当时的現实生活中，像她們这样的女性也不可能是常見的。但她們却显然是男权中心的封建社会里的一种典型的性格。作者使她們在性格上賦有乐观主义的斗爭精神，显然是寄托了人民群众的理想和願望。

在描写愛情的杂剧中，《調風月》和《拜月亭》①是两部比較杰出的作品。

《調風月》的女主角燕燕是一个貴族家里的侍婢。她聪明伶俐，多情，而个性倔强，潑辣。她愛上了前来探亲的小千戶，小千戶也答应娶她。她处处流露了少女初恋的喜悅的心情。后来，她发現小千戶愛上了貴家小姐鶯鶯，就抑制不住感情的冲动，毁掉他們的信物，来发泄自己的憤怒。她憋着一肚子气，却不敢在他人面前傾吐，只好独自一人在灯下长吁短叹，并把自己的命运和投火的飞蛾联系起来：

〔紫花儿序〕 好輕乞列薄命，热忽剌姻緣，短古取恩情。哎，蛾

① 《調風月》和《拜月亭》只有曲詞完整留存，說白已殘。

儿，俺两个有比喻。見一个耍蛾儿来往向烈焰上飞騰，正撞着銀灯，拦头送了性命。咱两个堪为比并。我为那包髻白身，你为这灯火清。哎，蛾儿，俺两个大剛来不省！

作者反复地、淋漓尽致地用不同的情节和場面表現了心高气傲的燕燕在恋爱过程中的种种心理变化。对于一个婢女来說，中意的爱情是得来不易的。她一点也不能容忍它被别人夺去。因此，这些情节的产生是合情合理的，这些場面的描写也是精彩动人的。

燕燕終于继鶯鶯之后和小千戶成婚。由恋爱到結婚，她經历了一段多風險的痛苦的途程。这一切又都是由她的卑微的社会地位决定的。除了爭取小千戶的青睞以外，她别无行动可以反抗。表面上看来，全剧充满了風趣，洋溢着喜剧的气氛。但是，作者通过他的深刻的現实主义的描写，却使我們見到了內里蘊藏着的意义：一个丧失了人身自由的少年婢女的从精神到肉体备受摧殘的悲剧。

《調風月》写的是婢女的爱情，《拜月亭》則写的是小姐的爱情。

王瑞兰和蔣世隆在患难中邂逅，由結識而定婚；王瑞兰的父亲用暴力拆散了这对新婚三月的恩爱夫妻。王瑞兰回家以后，不时地咒駡着狠心的父亲，忆念着苦命的丈夫。但是，在人們的面前，心里的話說不出口，她只有在黑夜的时刻独自对月禱告，一願父亲改变初衷，二願丈夫平安无事。

作者的这些描写都是圍繞着一个大家閨秀应有的身分和性格而展开的。王瑞兰不可能設想她脫离自己的父母，去过独立的生活。所以，她的怨嗟只能是在家庭的圍墙之內发出的。而她对父亲的咒駡实际上也就是她的最大的反抗。

后来的南戏《拜月亭》受关汉卿《拜月亭》的影响甚大，而且在情节和描写上有所丰富和发展。

《单刀会》是一部描写历史上的英雄人物的作品。它通过关羽接受东吴鲁肃的邀請渡江赴宴的情节，歌頌了关羽的智勇双全。

这个作品的特点是主角关羽直到第三折才登場。第一折写鲁肃和乔玄商議；第二折写鲁肃請司馬徽作陪客。作者借乔玄、司馬徽之口繪声繪影地叙述了关羽的英雄事迹。可以說，这两折的作用主要是在为主角的登場渲染气氛。因此，关羽的形象虽然还沒有出現，却已在观众心里牢牢地竪立起来了。

到了第三折，作者又通过关羽自己的表白，开始从正面刻划关羽的性格，极力描写他的豪迈、剛毅的英雄气概。戏剧的高潮在于第四折。关羽乘船来到大江的中流。他观賞着江景，吊古伤今，发出了感慨：

〔新水令〕 大江东去浪千叠，引着这数十人，駕着这小舟一叶。又不比九重龙凤闕，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心别①，我覷这单刀会似賽村社。

〔駐馬听〕 水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭，可怜黄盖轉伤嗟，破曹的檣櫓一时絕，鏖兵的江水由然热。好教我情惨切，二十年流不尽的英雄血！

作者在这两段唱詞里生动地抒写了关羽的磊落的胸襟。

《单刀会》全剧結构单純，手法簡练，文詞豪壮，情調昂揚，塑造了一个令人喜爱的英雄形象。

---

① 别，疑当作烈。

第四节　关汉卿杂剧的特色和成就

关汉卿的杂剧，无論是思想性或艺术性，都有着鮮明的特色和卓越的成就。

首先，出現在他作品中的正面人物虽有关羽、張飞（《关張双赴西蜀梦》）、尉迟恭（《尉迟恭单鞭夺槊》）那样叱咤風云的英雄，包待制（《包待制三勘蝴蝶梦》）、錢大尹（《錢大尹智勘非衣梦》、《錢大尹智寵謝天香》）那样賢明清廉的官吏，但写得更多和更突出的却是一群普通的妇女。这些栩栩如生的女性形象組成了一条燦烂夺目的画廊。妓女赵盼儿、杜蕊娘（《杜蕊娘智賞金綫池》）、謝天香，侍婢燕燕，童养媳竇娥，再嫁的寡妇譚記儿，继母王婆婆（《蝴蝶梦》）……，她們无不給人留下深刻的印象。她們社会地位低微，遭受着来自封建統治阶級方面的各式各样的压迫和損害。关汉卿怀着极大的同情，描写了她們的悲痛、苦难的生活境遇，刻划了她們的种种善良、聰明、坚韌、潑辣的可愛性格，贊美了她們的强烈的反抗意志，歌頌了她們的敢于向黑暗势力展开搏斗，以及至死不屈的英勇行为。

另一方面，关汉卿也描繪了压迫者的丑恶无耻的面目。像权豪势要楊衙內、葛彪（《蝴蝶梦》），花花公子周舍，昏官桃杌，地痞張驴儿等等，无不凶恶狠毒，貌似强大而实际腐朽无能。关汉卿写出了他們耀武揚威地压迫人民的罪行，也写出了他們在受到正直、善良的人民的反击后一个个敗下陣来的狼狈相。这样，他就用自己的作品向观众或讀者揭示了一条眞理：敌人并不可怕；只要进行坚决的斗争，就可以打敗他。

通过对圍繞着这两类人物而发生的事件的描写，在实质上

反映了封建社会的两个主要阶級的对立——这就是关汉卿的許多重要作品的共同的主題。

其次，关汉卿是一个相当重視舞台实踐的作家。所以，他的优秀作品在艺术上都是比較完整的。人物形象有鮮明的个性；情节的进展自然而然的层次分明。人物和事件的安排都很符合于舞台演出的要求。

剧中的次要人物都是不可或缺的。他們的出場不是作者笔下的任意驅使，而是由于主題和情节的需要。以《竇娥冤》里的賽卢医为例。他前后出場三次，每次都很好地完成了自己的剧中人的使命。第一次作为負債人出場，他企图勒死索債人蔡婆婆，造成了張驢儿进入蔡家的机会，悲剧因而开始。第二次作为生药铺主出場，他使張驢儿拿到毒药，終于发生人命案件，竇娥无辜受刑，悲剧达到高潮。第三次作为罪犯出場，他被追緝到案，竇娥的冤獄从而得到平反。負債人兼生药鋪主的双重身分使他在悲剧发展的环节上起着重要的銜接作用。

結构紧凑，場次的安排富有匠心。《单刀会》的前两折为关羽在第三折的登場渲染气氛，是个著名的例子。另外，像《望江亭》，全剧的主要矛盾，即譚記儿和楊衙內之間的斗爭，是在第三折才开始用急促的节奏去着力描写的。但在前两折里，作者却从容不迫地用舒緩的笔調描写了譚記儿和白士中的相見、相識和成亲以后的美滿生活。第二折所写的关于“前妻寄书”的誤会，看来好似閑笔，其实却含有深意。它通过对譚記儿的心理活动的剖析，透露出她为了捍卫自己的幸福有采取非常机警的行动的可能，給第三折埋下了伏笔。《救風尘》的第一折也是这样的。它写赵盼儿大叹嫁人的不易，正是为了写她和宋引章有着共同的命运，才对宋引章的不幸遭遇抱着无限的同情，这样就自

然而然地引出了她去搭救宋引章的情节。

再次，关汉卿充分地吸收和提炼人民群众的生气蓬勃的語言，丰富了自己的艺术表現力，并且在文学語言方面起到了开一代風气的作用。

他作品中的語言是个性化的。竇娥、赵盼儿、譚記儿等人，由于性格和生活环境的差異，她們的語言也显示了不同的色彩。語言的鮮明生动，通俗易懂，也表現在曲詞上。《竇娥冤》第二折的〔斗虾蟆〕就是一个有名的明白如話的例子。

最后，关汉卿眞实地反映了元代的社会生活，同时又爱憎分明地描写了压迫者的失敗的下場和被压迫者的胜利的結局，热烈地表达了人民群众的反抗的呼声和願望。在他的一些作品里，現实主义和积极浪漫主义是不同程度地結合在一起的。

这样一些特色和成就使关汉卿在文学史上占有重要的地位。

他被后人列为元曲四大家之首①。在元代杂剧作家中，他的作品在数量上居第一位。全元杂剧現存五百三十余目，他一人就占了十分之一强。他的《竇娥冤》和王实甫的《西厢記》等同是元人杂剧中的杰出作品。在当时，他被看作是戏剧界的一面旗帜。和他同时的作家高文秀在大都被呼为“小汉卿”，比他稍晚的作家沈和甫在南方被称作“蛮子汉卿”，这些都足以证明他的剧作在文坛上的巨大影响。

总之，关汉卿是我国文学史上一位煊耀百代的偉大戏剧家。

---

① 元周德清《中原音韻》自序称“关、郑、白、馬”。明何良俊《四友斋丛說》說：“元人乐府称馬东籬、郑德輝、关汉卿、白仁甫为四大家。”王国維《宋元戏曲考》說：“元代曲家，自明以来，称关、馬、郑、白。然以其年代及造詣論之，宁称关、白、馬、郑为妥也。”

第五节　关汉卿的散曲

在元代杂剧作家中，有很多人是兼写散曲的。关汉卿就同时是一个著名的散曲作家。他的散曲現存套数十二，小令三十五①。內容不外是：离愁別恨的抒写；爱情生活的記叙；自然景物的描繪；技艺的贊賞；思想性格的自我表白等等。其中，前两个方面所占的分量最多。

关汉卿的散曲有不少是描写女性的。他既善于大刀闊斧地表現她們奔放的感情和率直的行动，又善于精雕細琢地刻划她們的心理状态，表达出她們心灵深处的隐微的波动。例如：

> 咫尺的天南地北，霎时間月缺花飞。手执着餞行杯，眼閣着別离泪。則道得声保重将息，痛煞煞教人舍不得，好去者望前程万里。
>
> ——〔双調沉醉东風〕五首之一
>
> 自送別，心难舍，一点相思几时絕？凭闌袖拂楊花雪。溪又斜，山又遮，人去也。
>
> ——〔南呂四块玉〕《別情》

这两首小令用不同的情景来抒写离愁別恨。前者写离别之际的难舍难分，刻划了出現在餞行場面上的一个声泪俱下、热情洋溢的女性形象。后者写离别之后的思念不已，通过凭闌远眺的女性形象表現了一縷凄惋的幽怨。它們不仅手法不同，意境不同，就是在語言上也显示出不同的風格，一个质朴自然，一个婉約輕倩。尽管如此，它們却同样生动、逼眞，有鮮明的形象，有

① 作者題名为关汉卿的散曲現存套数十四，小令五十二。其中，〔大石調归塞北〕套数已殘，〔大石調青杏子〕《騁怀》套数的作者应是曾瑞；另外，还有小令十九首疑非关汉卿所作。

眞摯的感情，艺术感染力較强。

散套〔南吕一枝花〕《贈珠帘秀》和《不伏老》也是关汉卿散曲的代表作。《贈珠帘秀》句句不离"珠帘"二字的咏唱，运用华美精致的詞藻和穠丽的形象的画面，众星拱月地衬映出这位独步剧坛的女演員的秀妍，同时也傾訴了作者对她的爱慕。《不伏老》則是关汉卿性格的一个方面的写照：

〔黄钟尾〕 我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响璫璫一粒銅豌豆。恁子弟每，誰教你钻入他鋤不断、斫不下、解不开、頓不脫、慢騰騰千层錦套头。我玩的是梁园月，飲的是东京酒，賞的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会圍棋，会蹴踘，会打圍，会插科，会歌舞，会吹彈，会咽作，会吟詩，会双陆。你便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天賜与我这般儿歹症候，尚兀自不肯休！

他的坚韌、頑强的性格在这首著名的作品中表現得相当突出。正是这样的性格，使他能够終身不渝地从事杂剧的創作，写出了許多富有强烈的战斗精神、反抗精神的作品。

第三章　王实甫

第一节　王实甫的生平

王实甫的五本二十一折的《崔鶯鶯待月西厢記》[1]在元代杂剧中可以說是一項輝煌的成就，它是以爱情为题材的杂剧的高峰。

王实甫，名德信[2]，大都人。从他的一首题为《退隐》的散曲（陈所聞《北宫詞紀：商調集賢宾》），我們知道这位作者做过官，后来退职在家，"有微資堪贍賙，有园林堪纵游"；并且至少活了六十岁，因为散曲中說："百年期六分甘到手。"王实甫是一位富有才华的作家，元末明初人賈仲明写的《凌波仙》吊詞中說他"作詞章，風韵美，士林中等輩伏低"，看来他在当时杂剧作家的圈子中也很有名气。他創作杂剧的主要活动时期大約是在元成宗（铁木耳）大德年間（1297—1307）。他写的杂剧据《录鬼簿》著录有十四种，全存的只有《崔鶯鶯待月西厢記》、《吕蒙正風雪破窑記》和《四丞相歌舞丽春堂》三种，殘存的有《苏小卿月夜販茶船》和《韓

① 《西厢記》今傳刻本甚多。本章所引《西厢記》原文是根据《暖紅室汇刻傳劇第二种》本。

② 天一閣本《录鬼簿》原作"德名信"，当系倒置，今改正。

彩云絲竹芙蓉亭》两种。留下的散曲也很少。

《破窰記》写的是宋代呂蒙正的"变泰发迹"故事，主要情节是他和刘月娥的婚姻和家庭生活，其中又穿插了一些民間熟知的"擲笔題詩"、"飯后击钟"之类的傳說，于是作品內容就突破了"变泰发迹"的范圍。作者歌頌了青年一代在婚姻問題上反对封建的門閥制度的斗爭精神。刘月娥的形象塑造得很有光彩。作者通过她一系列的行动描繪出一个性情柔和而又有骨气的女性。她生长在富貴人家，却敢和父亲决裂，搬到破瓦窰里，和呂蒙正过着貧賤夫妻的生活。她有着自己的生活信念："夫妻相待貧和富有何妨"，"心順处便是天堂"，那間破瓦窰"虽然是人不堪居，我覷的胜兰堂綠窗朱戶"。呂蒙正得官之后，她还叫丈夫不要忘記了过去的苦日子："那时节寻不的一升儿米，覓不的半根柴，几的不悞了齋。麻鞋破脚难抬，布衫破手难揣，牙关挫口难开，面皮冷泪难揩。呀，你記的滿头風雪却回来？"这个剧有些場面相当动人，語言也清新自然。它一直为人民群众所喜爱，許多地方剧种都加以改編，迄今傳唱不休。《丽春堂》写的是金代右丞相乐善和右副統軍使李圭在朝廷上明爭暗斗的故事，在一定程度上揭露了封建王朝的污浊黑暗和統治阶級的內部矛盾。

《西厢記》是王实甫最成功的作品。賈仲明的《凌波仙》吊詞里也說到"新杂剧，旧傳奇，《西厢記》，天下夺魁"。《西厢記》的故事最早的来源是唐代元稹所写的《鶯鶯傳》，不过給它影响最大的是金代董解元的《西厢記諸宮調》。它和《董西厢》在情节上大致相同，但在各个方面作了进一步的加工、发展和提高。作者堵塞了情节里的漏洞，删減了蔓生的枝干，使人物性格的发展更为合情合理，同时充分发揮了戏剧样式的长处，使冲突更为剧烈，人物性格更为明朗，心理描写更为細致，語言也更为精炼。

由于他的天才的創造，《西厢記》便成为我国古典戏曲中一顆光輝燦烂的明星。

第二节 《西厢記》的主題思想和人物形象

《西厢記》写張生和鶯鶯的爱情故事。情节并不复杂，人物也为数不多，可是作者通过事件的发展和人物之間的冲突，接触到了一个重大的社会問題——封建社会中青年人的恋爱和婚姻問題。

張生和鶯鶯的爱情是一見傾心式的。在封建社会里由于礼教壁垒的森严，青年男女苦于沒有机会接近，很自然地会产生这种爱情。从佛殿相逢到墻角联吟之后，張生和鶯鶯就眞誠地相爱了，他們互相愉悦的是彼此的容貌，互相傾慕的是彼此的才华。这是一种出自内心的自然吸引，沒有考虑到門第和財产。这是当事人自由的选擇，而不是家长专横的强制。显然这是和封建礼教的要求相違背的。封建婚姻制度的特点就是不承认青年人有决定自己終身大事的权利，而要由家长来包办，形式上必須經过“父母之命，媒妁之言”，骨子里是讲究門第的高低，計較財产的多寡，完全不管男女双方有沒有眞正的爱情。張生是一个“白衣秀士”，虽說先人作过礼部尙书，但身后蕭条，“止留下四海一空囊”。鶯鶯是相国的小姐，老相公在日，“食前方丈，从者数百”，有着赫赫的声势。他們的家庭状况和社会地位都有所差異，而且鶯鶯曾經由相国許配給郑尙书的长子郑恒为妻，因此他們两人出于自由意志两相情願的爱情就必然和封建礼教、封建婚姻制度发生剧烈的矛盾。

孙飞虎兵圍普救寺，推动了这个事件往好的方向发展。張

生和鶯鶯在患难之中更加巩固了爱情。老夫人当兵变驟起之时亲口在大庭广众中許下的婚約，因为張生用計退走賊軍，应成为这对年輕人得到幸福归宿的有力保证。看来他們的婚姻已經“合法”化了。可是老夫人另有她的打算，許婚只是一时的权宜之計。張生在她心目中不是門当戶对的佳婿。于是她以家长的身分，拿鶯鶯曾經許配郑恒作为理由，一席話就把婚事推脫得干干凈凈，让張生和鶯鶯以兄妹相称。这就决定了这对年輕人不能結合。根据封建道德的教条，子女必須无条件服从父母的安排。可是不然，他們并不甘心屈服在这种封建压力之下。他們通过了曲折的道路，包括克服本身的軟弱性和某些封建思想，以他們自己所能采用的方式进行了斗争。《西廂記》就是描写張生和鶯鶯的爱情之产生、发展、遭到破坏以及他們如何为爱情而斗争、終于获得胜利的过程。作者在剧本中所展开的冲突实质上是維护封建礼教、封建婚姻制度的封建势力和要求自由表达爱情、自由結合的青年一代的冲突。

剧本中对封建势力的代表老夫人作了有力的揭露，但是并沒有把这个人物簡单地漫画化。她是一个具有濃厚封建思想的貴族夫人，按照她所理解的封建道德的教条来处理問題。在必要时候她总搬出“相国家譜”，时时刻刻忘不了自己“高貴”的門第。她深通封建社会里的所謂人情世故。着鶯鶯拜張生作哥哥，給張生以重大酬謝，让他別覓一門亲事，在她看来，这一切都是合乎人情的作法。她以为这样作是为了女儿終身的幸福，从她自己切身經驗，体会到門当戶对的婚姻总是幸福生活的保障。她对鶯鶯的严加管束，也是出于一种母亲对女儿的爱。頑固的封建观念盘据在她头脑里，她的这种“母爱”使得女儿痛苦不堪，甚至咒駡她为“狠毒娘”。她口头上教訓人要“非先王之德行不

敢行”，而实际上她自己却背信棄义。她那“三輩儿不招白衣女婿”的信条，隐藏着一副勢利小人的面目。作者通过这些描写，深刻地暴露了她中封建意識毒害之深，以及她的虛伪、自私和冷酷。

剧本中还热情歌頌了青年一代对封建压力所作的斗爭。張生和鶯鶯在紅娘的支持和协助之下，用实际行动粉碎了封建礼教的枷鎖。不用父母之命，不用媒妁之言，私下里結为夫妇。从他們的社会地位和所受的教养来看，这无疑是最激烈的一种反抗方式。封建礼教认为这是极不体面的丑事，而作者大胆贊揚他們行为的合情合理。“拷艳”一場，作者通过紅娘为他們辯护，贊美他們的自由結合：“秀才是文章魁首，姐姐是仕女班头。”老夫人不得不接受旣成的事实，偃旗息鼓，草草收兵。封建勢力在这个主要回合里遭到了失敗，接着又作了反攻。老夫人强迫張生上京应試，使小夫妻飽尝离别的痛苦。作者在“惊梦”一場，通过梦中出現的鶯鶯，抒发了她“不恋豪杰，不羨驕奢，自願的生則同衾，死則同穴”的强烈的爱情理想。

《西厢記》的結局是喜剧性的。剧本的基本冲突在第五本中仍有新的发展，張生和鶯鶯的爱情面临着又一次严重的考驗。郑恒的从中破坏，正是仗着有“父母之命，媒妁之言”所定下的婚約，敢来蛮横取鬧。他极端藐視張生，口口声声“穷酸餓醋”，同样也是从門第和財产出发。而当这种手段无效的时候，他一口咬定張生和鶯鶯的关系是“先奸后娶”，造謠中伤張生，說他得官之后負了心。老夫人又要翻悔这門亲事。这时候，張生和鶯鶯始終不渝的爱情战胜了这一切阻撓。作者深深热爱他的主人公，不仅使他們在道义上获得胜利，而且使他們在实际生活中排除万难，終于有情人成了眷屬。只是中状元大团圓的处理方法

有它的弱点，归根到底还是調和了矛盾，滿足了封建势力代表老夫人的一些願望。这和作者所受到的时代限制和阶級限制有关。如果我們注意到元代的杂剧一般都是类似这样的大团圓結局，普遍都难以突破这个局限，就不足为奇了。

总起来看，《西厢記》这个剧本带有較明显的反封建的色彩。它虽然写的是两个地主阶級青年男女的恋爱故事，可是它的斗爭鋒芒实际上指向封建礼教和封建婚姻制度。它反映了封建社会千千万万青年要求恋爱自由和反抗封建婚姻制度的願望。在黑暗的封建社会里，它鼓舞了青年人为切身幸福而斗爭的勇气，因此它遭到封建統治阶級恶毒的誣蔑和詆毀，加上了"誨淫"的罪名，禁止在青年中間流傳。然而这不过是枉費心机，历代进步的文学家和广大的青年一直推崇和喜爱这部作品。

《西厢記》的生命历久而不衰，一直为讀者所喜爱，重要的原因之一是它精心塑造了鮮明的正面人物形象。

張生身上最突出的特点是誠恳、热情和濃厚的书生气。他对鶯鶯一見鍾情之后，便进行热烈的追求，想尽了一切办法，如賃居西厢，借故搭斋，月下吟詩。并在危急的时候挺身而出，解普救寺之圍，脫鶯鶯于險。当爱情受到挫折，他感到最大的苦恼。有了一綫轉机，他又由衷地高兴。他的情緒一直在随着爱情的进程而变化起伏。他一貫忠实于爱情，即使中了状元，作了官，也还是"梦魂儿离不了蒲东路"。作者相当成功地描繪了他的这种优良品质，同时也并不掩盖他身上的某些弱点，即由于阶級出身和教养所形成的一定程度的軟弱性以及缺乏应付实际事务的能力。他和紅娘素不相識，第一次談話就想从她那里打听鶯鶯小姐的情况，而且作了詳細的自我介紹："小生姓張，名珙，

字君瑞，本貫西洛人也，年方二十三岁，正月十七日子时建生，并不曾娶妻。”这种书生气显得非常可笑，結果被紅娘好好搶白了一頓。老夫人賴婚，三言两語就把他打发开了，他虽又气又恼，然而束手无策，想自寻短見。“賴簡”一場，明明是鶯鶯用詩束約他来的，却被她用“孔圣之道”和“周公之礼”教訓得哑口无言。当然，就在这些地方也仍然可以看出他忠厚之处。正因为他本质純朴，誠恳热情，才博得紅娘的同情，給以种种协助。而他一旦得到了鼓舞和帮助，終究能够坚强起来。总的来說，張生这一个人物形象和一般公式化概念化的“才子佳人”戏曲或小說中的男主角有很大的不同，他不像那班“風流才子”一样故作多情，而确确实实是一个具有眞情实感的“志誠种”。

鶯鶯是一个溫柔、深情的貴族少女。作者細致地描写了她青春的觉醒。自从見了張生，爱情的种子就在她心头萌芽。她开始感到不能自由表达爱情的苦恼：“小梅香伏侍的勤，老夫人拘系的紧，則怕俺女孩儿折了气分”，渴望着“鍼儿将綫引，向东邻通个殷勤”。孙飞虎的事件逢凶化吉，促成了她和張生的婚事，却不料晴天霹靂，老夫人突然变了卦，这对她是一个沉重的打击。她为此而深深痛苦，不能不感到憤懣：“俺娘把甜句儿落空了他，虛名儿誤賺了我”，开始了內心的反抗。这种反抗最后成为实际的行动，經历了一段矛盾的、复杂的、曲折的、痛苦的思想斗爭过程。她是“相国的小姐”，身受严格的封建教养。在她迈出决定性的一步之前，必然会有种种顾虑，需要有很大的勇气，才能摆脫封建意識对她的束縛。作者沒有把这个过程簡单化，而是通过紅娘的观察細致地描繪了鶯鶯的內心矛盾，写出了她如何从犹豫、动搖、怯弱和顾虑中解放出来，走向坚定、果决、勇敢和反抗的道路。从“賴簡”到“酬簡”，她的性格有巨大的发

展。賴簡是她动搖性最大的一次表現，而酬簡表明她克服了內心剧烈的斗爭，終于以实际行动反抗封建压迫，决心追求合乎自己心意的爱情。当事情被揭穿之后，她在老夫人面前一点也沒有表示悔意。在这以后她以一个热情奔放的少妇的面目出現，"哭宴"、"捷报"中都是如此。她把爱情看得高于一切，对功名利祿表示鄙夷："但得一个并头蓮，煞强如状元及第。"这样的观点在封建社会里不能不算是难能可貴的。

紅娘是《西厢記》中的重要人物。正是因为有了她，張生和鶯鶯的爱情才能取得胜利。作者給她以很大的篇幅，全剧有七折是由她主唱，也可說明对她的重視。她的身份是婢女，作者出色地刻画了她身上某些劳动人民的品质，如潑辣、机智、爽朗和見义勇为，从而使得她成为剧中最吸引人的、光芒四射的人物形象。她正义感强，对老夫人的背信棄义深为不滿，对張生和鶯鶯的痛苦充滿同情，因此她一心帮助他們。她这样作，不是图什么个人私利，因此当張生对她許以重酬，她一口拒絕，并且严正宣称："我虽是个婆娘有气志。"鶯鶯的装模作样和心口不一使她着恼，但并不以此而减弱她那种关怀人的热情。她不时对他們的軟弱和作假加以嘲笑，但目的是为了鼓舞他們。她为他們积极出主意，帮他們联系，必要的时候还挺身而出，为保卫他們的爱情而斗爭。"拷艳"一場，充分表現了她的机智和勇敢。在老夫人面前，她知道瞞不过去了，便索性把事实眞相和盘托出，說出老夫人最害怕的事情，然后反守为攻，指出这一事件造成的原因："非是張生、小姐、紅娘之罪，乃夫人之过也。"她接着层层剖析，理直气壮，責以大义，曉以利害，并且以子之矛攻子之盾，搬出崔相国的家譜来，打中了老夫人的痛处："不爭和張解元参辰卯酉，便是与崔相国出乖露丑。到底干連着自己骨肉，夫人索穷究。"

老夫人开始时大兴問罪之师，最后却陷入了被审判者的地位。通过这場斗爭，紅娘的形象便显得十分光輝夺目。第五本中，她和郑恒斗爭，是她性格的继續发展。她把紈袴子弟郑恒狠狠駡了一頓，說他和張生根本不能相比："你値一分，他値百十分，螢火焉能比月輪？"并且駁斥他的謬論："你道是官人則合做官人，信口噴，不本分。你道穷民到老是穷民，却不道'将相出寒門'。"这更是有意为"穷民"出一口气了。她就这样为再次維护張生和鶯鶯的愛情而貢献出自己的力量。

第三节 《西厢記》的艺术特色

《西厢記》在元代的杂剧中有它很高的艺术成就。无論在样式上、結构上、場面处理上、人物性格的描写上、語言風格上，它都有自己的特色。

首先，在样式上王实甫进行了大胆的革新。元代杂剧依照慣例都是一本四折，間或有一本五、六折的。《西厢記》写成了五本，在第二本里又写了五折，全剧共五本二十一折。以多本杂剧来連演一个故事，这在当时是一个創举。王实甫能进行这种革新，其原因当是多方面的。就主观方面来看，作者无疑有着創造的精神，他勇于探索一种最能表現他所需要表达的內容的新的艺术形式。他处理《西厢記》这个愛情故事，显然是把重点放在描繪两位男女主人公的心理活动上。为了要把他們的心理活动描繪得細致而又充分，必須要大大扩展杂剧的篇幅。从客观方面来看，金代董解元的《西厢記諸宮調》是王实甫創作《西厢記》的直接凭借，《董西厢》的篇幅本来就很长，描写也比較充分，当然这更有利于王实甫創作多本杂剧的《西厢記》。此外，元代的南

戏很盛行，往往以几十出来連演一个故事，它在体制上当給王实甫的《西厢記》以影响。《西厢記》多本杂剧的样式，虽說是受了南戏的一定影响，但它仍旧是在一本四折的杂剧的基础之上发展起来的。它大体上遵守着杂剧的种种規律，只是在某些方面有所突破。比如在有些場合采取了合唱和对唱的方式，在一折中不一定要由一位主角独唱到底。这也可以說是他的新的尝試。

《西厢記》篇幅虽长，写来却一点也不松懈，儼如一气呵成。結构謹严，場次洗炼，每一折都是一个整体中的有机部分。戏剧冲突的形成和解决，显得突然，其实又很自然，符合于生活的眞实。偶然性的事件对人物发生影响，都是通过人物的內在性格而起作用。作者在布局时使它很有波瀾，戏剧的冲突一直在发展。往往一波未平，一波又起。孙飞虎事件之后，張生和鶯鶯的好事似乎沒有問題了，可是发生了老夫人的賴婚。鶯鶯的賴簡又是一个惊人的波折。“拷艳”之后好像应該平靜下来，馬上老夫人就逼着張生上京应試。第五本里又有郑恒来破坏。張生和鶯鶯就在这惊濤駭浪中发展着他們的爱情，为爱情而斗爭，經受种种考驗。讀者的心灵一直是为他們悲欢离合的命运所吸引。“拷艳”、“哭宴”、“惊梦”三折紧紧連在一起，分别对紅娘、鶯鶯、張生三个正面人物形象作了集中的描写，折折都很动人，成为全剧中的精华。这表現了作者的气魄和大手笔。“惊梦”一折对梦境的处理手法，也很新穎。冷淸淸的秋夜，在“旅館欹单枕，秋蛩鳴四野”的环境中，鶯鶯在梦里出現了。她私奔出城，追赶張生，要滿足她“生則同衾，死則同穴”的心願。这是鶯鶯性格的可能发展，但在当时現实的条件下是很难实現的。作者把它处理为一个富有詩意的梦境，一方面表現了自己强烈的理想，另一方面也并沒有离开現实主义的原則。

在塑造人物方面，王实甫表現了他卓越的艺术才能。他笔下的鶯鶯、紅娘、張生和老夫人都是概括性很强而又个性十分鮮明的人物，已成为公认的杰出的典型，这在爱情剧中是了不起的成就。作者深刻了解这些人物的性格、心理状态以及他們彼此之間的复杂关系，并以无比的精确性把它們表現出来。他善于通过矛盾和冲突来刻划人物的性格，人物的行动和心理变化都很合情合理，严格依据于人物性格的內在邏輯。在这样巨大的篇幅中比較完整地和比較丰滿地描繪出人物的性格，他是較早取得了成熟經驗的一个剧作家。

心理描写在《西厢記》中占有极大的比重，它是作者用来揭露張生和鶯鶯两人性格的一种主要手段。即使是在短短的說白之中，作者也常常賦予丰富的心理內容。比如鶯鶯看到了紅娘傳来的簡帖，心里明明很高兴，表面上还是装得十分矜持。她对紅娘說："紅娘，不看你面时，我将与老夫人看，看他有何面目見夫人？虽然我家亏他，只是兄妹之情，焉有外事？紅娘，早是你口稳哩；若別人知呵，什么模样。"这里眞是写尽了鶯鶯的搭訕、做假和担心的神态和心情。有些場合是通过第三者的观察，如整个第三本是由紅娘观察張生和鶯鶯两人，揭露他們的心事。这都还是間接的和側面的描写方式。《西厢記》中有大量的对男女主人公所作的正面的心理描写。作者着力描写了他們的相思之苦，他們的离愁別緒，他們的憤懣和怨訴，他們的激情和喜悦，这些都写得眞切动人，似乎能发掘到人物的內心深处，充分表現他們在爱情的悲欢离合中强烈的情緒感受和复杂的心理活动。

"哭宴"一折就是这样的例子，下面是其中的一段：

〔滚綉球〕 恨相見得迟，怨归去得疾。柳絲长玉驄难系，恨不倩疏

林挂住斜暉。馬儿迍迍的行，車儿快快的随，却告了相思迴避，破題儿又早别离。听得一声去也，松了金釧，遙望見十里长亭，减了玉肌。此恨誰知？

〔叨叨令〕 見安排着車儿馬儿，不由人熬熬煎煎的气。有什么心情花儿靨儿，打扮的嬌嬌滴滴的媚。准备着被儿枕儿，則索昏昏沉沉的睡。从今后衫儿袖儿，都搵着重重叠叠的泪。兀的不悶杀人也么哥！兀的不悶杀人也么哥！久已后书儿信儿，索与我恓恓惶惶的寄。

〔脫布衫〕 下西風黃叶紛飞，染寒烟衰草萋迷。酒席上斜簽着坐的，蹙愁眉死临侵地。

〔小梁州〕 我見他閣泪汪汪不敢垂，恐怕人知。猛然見了把头低，长吁气，推整素罗衣。

〔么篇〕 虽然久后成佳配，奈时間怎不悲啼。意似痴，心如醉，昨宵今日，清减了小腰圍。

〔上小楼〕 合欢未已，离愁相继。想着俺前暮私情，昨夜成亲，今日别离。我諗知这几日相思滋味，却元来此别离情更增十倍。

讀者正是通过这些对心理活动的过程所作的深刻而又細致的描写，了解主人公的內心世界，对他們产生强烈的同情，思索造成他們痛苦的原因，对封建势力和封建礼教感到痛恨。

《西厢記》是一部大型的詩剧。它的文辞很优美，詩意很濃厚，这在中国古典戏曲中是罕有与之倫比的。它的語言風格一般具有清丽的特色，用来写《西厢記》这个爱情故事非常适合，宜于創造一种濃郁的抒情气氛。在描写个别人物时，为了使人物个性化，他們的語言在風格上也有些变化，如紅娘的語言带有潑辣的特色，惠明的語言带有粗獷的色彩，但是这并不妨碍作品的整个語言風格有其統一性。《西厢記》的語言里面，融鑄了一些古典詩詞中的詞句，同时也吸收了許多口語中的成分。作者好似一个語言的魔法师，他能把这两者統一在一起而并不显得不

协調，也能把一些日常生活中的語言点化成为富有詩意的文学語言。作者又善于形容取譬，所选擇的形象很鮮明生动，如“琴心”一折中对琴音的描写，用了一連串非常巧妙的比喻，或从側面烘托，或从正面設想，使讀者得到很深刻的印象。《西厢記》中大量的句子写得精彩，給人以詩的享受，而且朗朗上口，富有音韵节奏之美，所以历来为人所傳誦。它的說白也比較讲究，很少像其他杂剧那样插科打諢，看得出来作者在这方面也下了一番功夫。

第四章　白朴和馬致远

第一节　白　朴

白朴(1226—1306以后)，字太素，号兰谷，初名恒，字仁甫，隩州(今山西河曲附近)人。他是元代杂剧作家中的重要人物，是历来相傳的"元曲四大家"之一。他出生在一个官宦家庭，幼年随父亲白华居住在金朝的首都南京(今河南开封)。金哀宗(完顏守緒)天兴元年(1232)，白朴七岁的时候，蒙古軍队大举进攻南京；次年，金朝臣子崔立投降蒙古，南京城陷。在这次战乱和变动中，崔立劫掠了不少王公大臣的妻女献給蒙古軍队，白朴的母亲也在其中。这次变故，也就是以后白朴的朋友王博文含混地說的"仓皇失母"①。天兴三年(1234)，金亡。这时白朴已随他的父执元好問北渡黃河，到了山东。元白两家本是世交，元好問很喜爱白朴，在文学方面曾給予不少的教导。白朴从小就聪明穎悟，元好問贈詩說："元白通家旧，諸郎独汝賢。"

幼年遭遇的家国之难，对白朴的生活道路有很大影响。他不願出仕元朝，在元世祖(忽必烈)中統年間(1261—1263)謝絕

---

① 关于白朴母亲遭劫事，見孙楷第《元曲家考略》。

了当时的中书右丞相史天澤的荐举。他一方面"放浪形骸"，"玩世滑稽"，一方面在詞作中感叹历代的兴亡，隐隐地寄托了自己的怀念故国的感情。

白朴写了十六个杂剧，大部分写男女的爱情故事，其中《祝英台死嫁梁山伯》和《苏小小月夜錢塘梦》等都已佚失，流傳下来的只有《裴少俊墻头馬上》、《唐明皇秋夜梧桐雨》和《董秀英花月东墻記》①。此外还傳存《韓翠顰御水流紅叶》、《李克用箭射双雕》两个剧本的殘曲。

《墻头馬上》是白朴最出色的作品，它是元代杂剧中的四大爱情剧之一②，通过一对青年男女的爱情故事，极力宣揚男女自由結合的合理性，表現了一种要求婚姻自主的民主的思想傾向。李千金爱上裴少俊后，来不及等待裴少俊得官后前来求娶，坚决地选擇了私奔的道路。两人在裴家后花园同居了七年，被裴少俊的父亲裴尙书拆散，最后夫妻又重新团圓。在全部过程中，李千金一直光明磊落地維护她同裴少俊的爱情和她自己行动的合理性。戏剧冲突正是按着这个綫索展开。裴尙书驅逐李千金，李千金勇敢地回击，是冲突的高潮：

尙书云：……呸，你比无盐敗坏風俗，做的个男游九郡，女嫁三夫。

正旦云：我則是裴少俊一个。

尙书怒云：可不道"女慕貞洁，男效才良"；"聘則为妻，奔則为妾"。你还不归家去！

正旦云：这姻緣也是天賜的。

---

① 現存《东墻記》可能不是白朴的原作。

② 关汉卿的《拜月亭》、王实甫的《西厢記》、白朴的《墻头馬上》和郑光祖的《倩女离魂》可算作是元代杂剧中的四大爱情剧。

李千金用“天賜”的姻緣来卫护自己，正好表明她深信自己行动合理的坚定态度。因此，她对裴少俊在他父亲压力下写休书的行为也予以严正的譴責。她曾經表示不再认他为丈夫，她借用卓文君私奔的故事譏諷他“兀的不笑杀相如”。后来，裴尙书带着她的一双子女前来认亲，訕訕地对她說：“您当初等我来問亲可不好，你可瞞着我私奔来宅內。”她立即回答說：“自古及今，則您孩儿私奔哩！”她在这个封建道德的維护者面前，又讲了卓文君的故事，并說“怎将我墻头馬上，偏輸却沽酒当壚”。

和《西厢記》中的崔鶯鶯、《拜月亭》中的王瑞兰、《倩女离魂》中的張倩女这三个姊妹形象比較起来，李千金的性格是有独特之处的。裴少俊和她第一次私会时，被她的嬤嬤撞見，她和裴少俊一起故意誣賴嬤嬤“你要他这秀才的銀子，教我去喚将他来，便見夫人也則实說”，甚至要解下縷带和裙刀自尽，威胁嬤嬤“你待致命图財”。这种行为显示了她性格中的一个重要特征：潑辣。

从戏剧手法来說，《墻头馬上》写冲突比較充分，通过冲突展示出人物的鮮明、独特的个性。李千金性格所以刻画得比較充分，正是在于作者不仅描写她以私奔的行为来冲击封建礼教，还着重描写她敢于和封建礼教的維护者当面爭論，用以表現她的性格。

白朴的另一个名作是《梧桐雨》，它描写唐明皇李隆基和妃子楊玉环的爱情。艺术風格和《墻头馬上》几乎完全不同，作者沒有着意通过尖銳的性格冲突来描写人物，而主要依靠对人物的內心描写来刻画他們的精神面貌，具体表現为主要以唱詞来表达人物內心世界，借以表現人物性格。这种手法在元人杂剧中出現得也是相当多的，不过白朴运用得較为成功。如第三折〔双調新水令〕一支曲文，只三十一个字，却把唐明皇“西行避兵”

离开长安时的依恋和伤感心情描写得相当贴切：

> 五方旗招颭日边霞，冷淸淸半張鑾駕。鞭倦裊，鐙慵踏。回首京华，一步步放不下。

第四折的描写也有特色，唐明皇在"秋夜梧桐雨"的环境下想念死去的楊貴妃，人物的心情和戏剧的氛圍非常协調。其中写到"这雨一陣陣打梧桐叶雕，一点点滴人心碎了"，用雨打梧桐叶的实写引出雨滴人心的虛写，旣切合人物的精神面貌，又富有詩意。这种艺术构思和描写，在同时代剧作家中，只有馬致远的《汉宫秋》第四折能与它媲美。

但总的說来，《梧桐雨》是缺乏思想光彩的。作者致力描写的唐明皇和楊貴妃的爱情不能引起人們同情。作者企图写这种爱情的美，却又沒有能够写出来。作者把这个爱情悲剧的产生归因于唐明皇的昏庸，把楊貴妃写成与安祿山有曖昧关系，同时又要歌頌他們的爱情，同情他們的悲剧，这就形成了矛盾。这种矛盾本来就不容易、甚至不可能处理得协調，主题思想也就不能不显得混乱。

白朴除写杂剧外，还写詞和散曲。他的詞收在《天籟集》里。在元人詞作中，白朴的詞是比較优秀的。他的不少詞作常从咏景、怀古中表达出兴亡的感慨。如〔沁园春〕《金陵凤凰台眺望》第二首：

> 我望山形，虎踞龙盘，壮哉建康。忆黃旗紫蓋，中兴东晋；雕闌玉砌，下逮南唐；步步金蓮，朝朝琼树，宫殿吳时花草香。今何日，倘寺留蕭姓，人做梅妆。　长江不管兴亡，謾流尽英雄泪万行。問烏衣旧宅，誰家作主；白头老子，今日还乡。吊古愁濃，題詩人去，寂寞高楼无凤凰。斜阳外，正漁舟唱晚，一片鳴榔。

白朴詞都比較工整，描写景物的作品能創造出一些美的意境。他的詞風近于宋代的“豪放派”，但很多詞写来已經趨向散曲化了。

白朴的散曲現存十六首小令和四个套曲。其中有的咏唱男女恋情，有的感叹人生无常，也有的描写自然景色。就它們的思想境界来說，大抵是一种低沉的哀愁，但很少当时散曲中容易犯的輕佻、庸俗的毛病，文字清丽，描写自然景色的写来也較有詩意。他的名作是描写“閨怨”的套曲〔仙呂点絳唇〕《金凤釵分》，开首两支曲是：

〔仙呂点絳唇〕 金凤釵分，玉京人去秋瀟灑。晚来閑暇，針綫收拾罢。独倚危楼，十二珠帘。風蕭颯，雨晴云乍，极目山如画。

〔混江龙〕 断人腸处，天边殘照水边霞。枯荷宿鷺，远树栖鴉。敗叶紛紛拥砌石，修竹珊珊扫窗紗。黃昏近，愁生砧杵，怨入琵琶。

由于它写得清丽，能和諧地以景物来衬托出人物心理，明代以来的《太和正音譜》、《盛世新声》和《北詞广正譜》等书中都收了这个套曲或是它的只曲。

第二节 馬致远

馬致远（1250？—1321至1324間），字千里①，号东籬，大都人。他是一位“姓名香貫滿梨园”的著名作家，又是“元貞书会”

① 馬致远〔中呂粉蝶儿〕《至治华夷》套为英宗至治改元（1321）作，周德清《中原音韵》序作于泰定元年（1324），序中說馬致远已死。可推知馬当卒于一三二一至一三二四年間。馬的生年，难以推定，今約定为一二五〇左右。馬致远字千里說見清代張大复《寒山堂曲譜》。据元代杂剧作家多以字行和古人常以“致远”作字而不作名的习惯，張說値得怀疑，現暂从之。

的重要人物，也是历来所說的“元曲四大家”之一。

他在大都大約生活了二十多年。元世祖至元二十二年(1285)以后，他做过江浙行省务官。在他离开大都担任这个官职的前后，还在不少地方停留过。这种“漂泊生涯”也有二十多年。在他五十岁左右的时候，就走出官場，过着“幽栖”的生活①。

馬致远在早年就开始創作杂剧，他的有些作品在至元年間就已經流傳开来②；元貞、大德时期，他加入了元貞书会，这个阶段大概是他写作剧本最多的时候；一直到他的晚年，还在进行杂剧創作③。馬致远一生还写了很多散曲，是一位很著名的散曲作家。他还可能写过一些南戏剧本，但都沒有流傳下来④。

从馬致远的全部作品来看，他創作了在思想和艺术上很有光彩的《破幽梦孤雁汉宮秋》，但也編写了一些宣揚宗教迷信思想的“神仙道化”剧；他的大部分散曲的基調是消极、低沉的，但

---

① 关于馬致远的生平活动，系据他的散曲及其他材料所作的推断。小令〔撥不断〕第一支曲，套曲〔大石調靑杏子〕《十吾迷》，小令〔蟾宮曲〕《叹世》，套曲〔般涉調哨遍〕，小令〔清江引〕《野关》第八支曲。关于馬致远任江浙行省务官，見《录鬼簿》。据《元史》的《百官志》《地理志》《世祖本紀》，至元二十二年才把江淮行省轄区調整后改称江浙行省，以后还曾有过变动。据此考定馬致远在至元二十二年(1285)以后任江浙行省务官，当不致有誤。

② 元淮《金困集》有几首詩咏及馬致远的《汉宮秋》和《岳阳楼》，那几首詩大致可断定为至元年間作。但原詩注中馬致远誤作馬知远。

③ 《任風子》大致是馬致远晚年的作品。《元曲选》本《任風子》中馬丹阳出場通名，自称“抱一无为普化眞人”。按元世祖曾敕封馬丹阳为“抱一无为眞人”，到武宗至大二年(1309)又加封为“抱一无为普化眞君”。可知这剧本大致是一三〇九年以后的作品，这时馬致远已是晚年了。

④ 明吕天成《曲品》、清張大复《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》和清无名氏《傳剧汇考标目》記馬致远作南戏《苏武持节北海牧羊記》（或簡作《牧羊記》）；《寒山堂曲譜》并記馬致远和史九敬先合作《風流李勉三負心記》，和史敬德合著《蕭淑貞祭坟重会姻緣記》。

在艺术風格上却又有非常显著的特色。就他的成就而論，确实不失为一位名作家；就他宣揚宗教迷信来說，却是一个荒唐的說教者。

馬致远的杂剧，《录鬼簿》記載的有十三种，流傳下来的有七种：《破幽梦孤雁汉宫秋》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《馬丹阳三度任風子》、《西华山陈抟高臥》、《半夜雷轰荐福碑》、《江州司馬青衫泪》、《开坛闡教黃粱梦》。其中《黃粱梦》是和别人合編的作品。此外还流傳下来《刘阮誤入桃源洞》第四折的殘曲。

《汉宫秋》是馬致远杂剧中突出的优秀作品。它描写王昭君的故事。王昭君的故事最早見于《汉书》，后来成为历代不少作家創作的题材。在元代以前，描写或歌咏王昭君故事的作品，不外有两层意思：或同情她"紅顏薄命"，或慨叹她离国出塞。《汉宫秋》突破了前人作品的窠臼，也不拘泥于史实細节，有着大胆的創造。它描写了汉元帝对王昭君的爱情，同时又突出了王昭君对祖国的感情，并把这两方面的描写交織在一起。正因为汉元帝对王昭君有深厚的爱情，也就描写他不願让她出塞，但又不得不让她出塞的心情。于是出現了汉元帝責备文武大臣的場面："若如此久已后也不用文武，只凭佳人平定天下便了。"把失去王昭君的原因归結为文臣武将的无能，总的描写却又归結为番国对汉朝的侵略。帝王的爱情悲剧有民族矛盾的背景；通过这个悲剧来表現汉朝的受侵略，进一步表現出王昭君的爱汉朝，爱祖国的感情，正是这个剧本的主题。作者描写的王昭君在灞桥"留下汉家衣服"；在番汉交界处，举一杯酒望南澆奠后纵身投江，不願进入番国之境；这是作品主题思想的最明白的表現。在蒙族統治者統治下的元代，《汉宫秋》表現出来的这种主题思想，

是有强烈的現实意义的。

第四折描写汉元帝思念王昭君，将人物安排在一个典型的凄凉环境中：秋夜，短暫的梦会，孤雁的凄楚叫声。它使人物的孤独心情得到更好的表現。在这一点上，“孤雁汉宫秋”和“秋夜梧桐雨”正是異曲同工，各有千秋。

《汉宫秋》不少曲辞相当优美，且能貼切地傳达出人物的心情。最著名的是第三折〔梅花酒〕、〔收江南〕：

> 〔梅花酒〕 呀！俺向着这迥野悲凉，草已添黃，色早迎霜，犬褪得毛蒼，人搠起纓枪，馬負着行装，車运着餱粮，打猎起圍場。他他他伤心辞汉主，我我我携手上河梁。他部从入穷荒，我鑾輿返咸阳。返咸阳，过宮墙；过宮墙，繞迴廊；繞迴廊，近椒房；近椒房，月昏黃；月昏黃，夜生凉；夜生凉，泣寒螿；泣寒螿，綠紗窗；綠紗窗，不思量。
>
> 〔收江南〕 呀！不思量除是铁心腸，铁心腸也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高燒銀烛照紅妝。

《汉宫秋》表明馬致远的杂剧創作有相当的成就。但他的《任風子》等“神仙道化”剧却热中于宣傳道家的虛无思想，荒誕地提倡修道登仙的宗教迷信。剧中人經常說些隐士的口头禅，甚至杀狗屠驴的任風子在出家时也說“陶令休官”，“范蠡归湖”。隐士生涯和道教登仙的合流，正是馬致远“神仙道化”剧的一个特点。“神仙道化”剧在元代杂剧中形成了一种傾向。馬致远曾被說成是“万花丛里馬神仙”，可見他在这方面起了虽不一定是首創但也是推波助瀾的作用。这种作用也正好代表了他杂剧創作的落后、消极的一面。但这些作品中多少也表現了馬致远思想里的矛盾，要逃避現实却又不能完全忘情于現实。《岳阳楼》中的吕洞宾初临岳阳楼，眺望大好河山，曾經这样抒发自己的感情：“自隋唐，数兴亡。料着这一片青旗，能有的几日秋光？对四

面江山浩蕩，怎消得我几行儿醉墨淋浪。"当他二上岳阳楼时，又"为兴亡笑罢还悲叹"。哭了又笑，笑了又哭；感叹华容路上的曹操，烏江岸畔的項羽，"古人英雄今安在哉"。这些描写，說明作者在虛无中表現了对現实的留恋，甚至还寓有憤慨①。如果說馬致远的"神仙道化"剧还有一些动人的描写，正是在这种地方。而这些剧本中的恶劣的描写，莫过于《任風子》中出現的任風子摔子杀妻場面；这里則又表現了"神仙道化"剧的最荒唐的宗教宣傳。

馬致远所以写作"神仙道化"剧，除了他个人的思想原因外，还有深广的社会原因。元代是道教活跃的时代，当时主要在北方流行的全眞教就是道教的一个重要教派。馬致远杂剧中出現的馬丹阳正是全眞教的北宗所崇拜的重要偶像，而《岳阳楼》和《黃粱梦》中出場的呂洞宾則又是全眞教南北二宗所共同尊奉的祖师。全眞教的盛行自有它的社会基础。然而情况是复杂的：当时的农民暴动也有带着全眞教色彩的；而元朝統治者也提倡过道教；有些知識分子和城市居民，大抵因飽經战爭災难和黑暗統治的痛苦，信奉宗教以追求精神上遁世的出路，再走向极端，也会出家修行。"神仙道化"剧在元代杂剧中大量出現正是有这种社会現实基础。馬致远在剧本中宣傳神仙道化思想，也就不是偶然的了。

流傳下来的馬致远的杂剧还有《荐福碑》和《青衫泪》。《荐福碑》就其基本的思想傾向看，是在宣揚宿命論观念，但在具体描写主人公張鎬的怀才不遇的命运的时候，却也对封建社会中

① 馬致远在这里表現出来的憤激是比較隐晦的。如"这一片青旗"，固然可作酒帘解，但从上文"自隋唐数兴亡"連起来考察，也可能指的是元朝，元兵穿青色衣服，元代很多旗帜也是以青色为底。

的賢愚不分、是非顚倒的不合理現象作了一番暴露和抨击。《青衫泪》敷演白居易与妓女裴兴奴的爱情故事。整个作品在思想艺术上都沒有什么特色。

馬致远写了一百二十多首散曲，这个数量比关汉卿、白朴两人現存散曲的总和还多。它們的內容大致有三类：(一)“叹世”，抒写作者的“园林”生活，或者感慨历史人物，濃烈地表現出消极的遁世思想；(二)描写景物；(三)咏唱男女恋情。前二类中有些作品表現出了馬致远散曲的独特的艺术風格，奠定了他作为散曲名家的地位。

馬致远散曲流露的消极思想和他杂剧中表現出来的虛无思想是一脉相通的。不同的是，他的散曲并沒有作宗教宣傳。从那些“叹世”之作中，反映出作者对“人間寵辱都参破”后給自己安排的远离紅尘、不問社会風波的生活态度和处世思想。这种生活态度和思想在漠視“爭名利，夺富貴”方面有它的一定程度的积极意义，但是馬致远散曲中更多表現的是不問曲直、不分是非的虛无思想，这方面最极端的是“屈原淸死由他恁，醉和醒爭甚”，“桂英你怨王魁甚……知他是誰負心。”从政治到爱情，什么是非都不分了。

〔双調夜行船〕《秋思》是馬致远“叹世”之作中的代表作品：

〔双調夜行船〕 百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。今日春来，明朝花謝，急罰盞夜闌灯灭。

〔乔木查〕 想秦宮汉闕，都做了衰草牛羊野。不恁么漁樵沒話說。纵荒坟，横断碑，不辨龙蛇。

………………

〔撥不断〕 利名竭，是非絕。紅尘不向門前惹，綠树偏宜屋角遮，

青山正补墙头缺，更那堪竹籬茅舍。

〔离亭宴煞〕 蛩吟罢一觉才宁貼，鸡鳴时万事无休歇。何年是彻？看密匝匝蟻排兵，乱紛紛蜂釀蜜，鬧穰穰蝇爭血。裴公綠野堂，陶令白蓮社。爱秋来那些：和露摘黃花，带霜分紫蟹，煮酒燒紅叶。想人生有限杯，渾几个重阳节。人問我頑童記者，便北海探吾来，道东籬醉了也。

这个套曲表現出来的思想傾向是对人世間一切功名利祿的否定。其間虽也有对“排兵”“爭血”的激憤，但一切归結为“人生若梦”，提倡及时行乐。就艺术技巧来說，这个套曲显出了作者的功力，不論是运用形象，造句用字以及注意声調的和諧，都是經过苦心推敲的。

馬致远描写景物的散曲的代表作是一首題为《秋思》的〔天凈沙〕小令，它通过对客观景物的描写表現出一种天涯游子的感情。

枯藤老树昏鴉，小桥流水人家。古道西風瘦馬。夕阳西下，断腸人在天涯。①

全篇用常見的一些景物构成一幅精美的图画，一气渾成而沒有堆砌的痕迹。用景物来点染“秋”，同时也用景物来表現“思”和“念”，用这种方法来写出一个这样成功的作品，显出作者有捕捉形象的高度才能。

〔般涉調耍孩儿〕《借馬》是馬致远散曲中别具一格的作品。这个套曲把一个爱馬若狂的人遇上別人向他借馬时的种种心情刻画得細致入微。从“出言要借，对面难推”的为难心理到馬被借去后“两泪双垂”的痛惜感情，写来既夸張，又真实。爱馬人对

① 这首小令最早見于元周德清《中原音韵》，謂馬致远作，并誉为“秋思之祖”。但元盛如梓《庶斋老学丛談》記这支小令为无名氏“沙漠小詞”三闋之一。

馬的感情，写得維妙維肖。描写中有詼諧，有諷刺，但并不是把爱馬人完全当作一个吝啬鬼来譴責。这个套曲打破了散曲言情咏景的程式，而且能塑造一个性格相当鮮明的人物形象。就馬致远的时代来說，他在开拓散曲的境界上应該是有功劳的。此外，从这个作品中对种种养馬知識的交代和描写看，这位优秀作家的生活知識也是很丰富的。

第五章　前期其他杂剧作家

元代杂剧作家的創作活动，大致可以分为前后两期，前期約为元宪宗（蒙哥）元年至成宗（铁木耳）大德十一年（1251—1307）。在前期作家中，除了关汉卿、王实甫和白朴、馬致远这几位著名人物外，还有不少在不同程度上各有成就的剧作家。如：編写水滸剧著名的康进之，人称“小汉卿”的高文秀，以写大悲剧《赵氏孤儿大报仇》聞名于世的紀君祥，擅写家庭剧和爱情剧的楊显之与石君宝，致力于神話剧創作的尙仲賢和李好古，以編公案剧見长的李潜夫①，女眞族作家李直夫，艺人兼剧作家張国宾等等，正是作家紛起，人才輩出。他們的作品也爭奇斗妍，各放異彩。形成了杂剧創作的繁荣局面。

第一节　康进之　高文秀　紀君祥

康进之，棣州（今山东惠民）人。他写过两个关于黑旋風李逵故事的剧本。《黑旋風老收心》沒有流傳下来。傳世的《梁山泊李逵負荆》成功地塑造了李逵的英雄形象，并且通过人物性格

① 天一閣本《录鬼簿》作李潜天，“潜天”疑系“潜夫”之誤。

的描写，揭示了梁山英雄与人民的血肉关系。

李逵誤以为宋江、魯智深搶劫了民女，大鬧聚义堂，并要砍倒杏黃旗；待到弄清底細，他又勇敢地負荆請罪。鬧山，显示了李逵的莽撞、天眞和嫉恶如仇；負荆，則表現他直率而能勇于承认过錯。这两个方面构成了李逵的英雄性格和他的独特个性。但那种容不得侵害人民的英雄本色，却又不只是李逵一人所具有，它是梁山好汉所共有的。宋江不計李逵鬧山的过失，不仅因为他負荆，还由于他立了功——杀掉搶劫民女的歹徒，正是說明了这一点。鬧山和負荆的描写，最根本的意义正在于表現这种梁山英雄的本色，表現他們和人民的血肉关系。

梁山英雄与人民的血肉关系，还可以从剧本描写的一个乡村酒店主人王林对梁山的感情里得到說明。王林不认識宋江，但听冒名宋江的歹徒說他自己是梁山泊首領时，立即高兴得把女儿喚出来敬酒："老汉别无什么孝順，着孩儿出来与太僕递钟酒儿，也表老汉一点心。"后来他又用計灌醉两个冒名的歹徒，連夜赶上梁山报信。王林和梁山英雄的亲密关系的描写，更加突出了剧本的主題。

一般說来，元代的水滸杂剧都写了梁山英雄除暴安良的仗义行为，但能比較深刻地揭示出他們和人民的血肉关系，当推《李逵負荆》为第一

《李逵負荆》在艺术手法上也有它的特色。戏剧冲突是由人物的誤会造成的，但这种誤会却又建筑在人物性格的眞实性的基础上。正是由于造成誤会的原因是人物內在的性格（李逵的莽撞、嫉恶如仇），因此戏剧冲突就不是虛假的，通过这种冲突的描写，既使剧本带有喜剧的色彩，又有一个严肃的主題。

高文秀也是一位擅长編写水滸剧的作家。他是东平（今山东东平）人，当时被称为“小汉卿”。他虽然早卒，但他写的剧本有三十三本之多。可惜絕大部分已經佚失。从現存的剧名看来，他所写剧本的題材很广，有写夫妇溫情的《京兆尹張敞画眉》，也有写神怪大战的《泗州大圣降水母》。写得較多的是黑旋風戏，共有八种，現在只留下《黑旋風双献头》一种。

《双献头》与康进之的《李逵負荆》堪称是元代“黑旋風杂剧”的双璧。从对李逵性格的刻划来說，《双献头》較之《李逵負荆》另有特色。这里着力描写的是李逵在特定环境下的智慧。这种特定的环境是：李逵化装成庄稼后生，保护孙孔目到泰安神州庙燒香，宋江再三叮嘱他不得魯莽，要“忍事饒人”。在这种情况下，李逵就謹愼行事，細心用計。孙孔目被陷害入獄后，李逵就不是只身劫牢，而是裝作一个庄稼呆汉去探监，用計摆布了牢子，救出孙孔目。关于他的裝呆和用計，剧本中有很动人的描写。作为裝呆的一种手段，他故意三番两次把监獄說成是牢子的“家里”，使牢子认定他是一个“儍弟子孩儿”。为了使牢子吃他的蒙汗药飯，他自言自語地說：“一罐子羊肉泡飯，哥哥不吃，我自家吃。”引得牢子口馋，中他圈套。李逵还扮作“伺候人”混进官衙，杀死陷害孙孔目的白衙內和郭念儿。这种种行为和莽撞性格是統一的。因为这到底也是“从来个路見不平”的“山儿性”，不过是在特定环境下的另一种表現形式而已。

高文秀的杂剧流傳下来的还有《好酒赵元遇上皇》、《刘玄德独赴襄阳会》、《須賈誶范雎》、《保成公徑赴澠池会》四种。《澠池会》显然是根据《史記：廉頗藺相如列傳》改編的。剧本通过完璧归赵、澠池赴会和廉頗負荆三个事件的描写，描繪出战国时代的杰出政治家藺相如的光輝形象。藺相如在强暴的秦昭王面前，

不顾生死，維护赵国利益；在同僚廉頗的欺負之下，却又顾全大局、不計私仇的品德，在《史記》中本来就有比較充分的描写。高文秀吸取了《史記》的內容并有所創造。他增加了藺相如关怀人民生活的內容，并且着力描写它。藺相如第一次入秦时，他的亲随认为他不应該冒險为使，他回答說："这一遭入秦为使，也非同小可，則为救蒼生之苦也。"他还說："則恐怕士馬相殘，庶民塗炭，怎敢道違程限。"在赴澠池会前，廉頗主張起兵对敌，藺相如认为：如果起兵，"于民不利"。这种不利是："商賈每阻了行旅，庄农每費了耕織。将他这仓廩耗散，府庫空虛，士卒疲弊。"因此主張"凭着我不伤財，不害民，一人一騎"，保护赵成公赴会。这些描写，同《史記》中藺相如形象不完全相符。这位"东平府学生員"高文秀在藺相如身上塗上了一层儒家心目中的政治家的色彩。但作为一个艺术作品来說，这些描写基本上是符合艺术眞实和艺术創造原則的。正是这种描写使藺相如这一形象更富有思想光輝，《澠池会》这一作品更富有艺术光彩。

在元代杂剧中，以春秋战国时代的历史故事为題材的剧本相当多，《澠池会》在这类剧本中是占有重要地位的优秀作品，它的成就仅次于紀君祥的大悲剧《赵氏孤儿大报仇》。

紀君祥是大都人，在前期作家中，他和写《看錢奴买冤家債主》的郑廷玉、写《說鱄諸伍員吹簫》的李寿卿是同时人，年輩較早。他写过六个剧本，《赵氏孤儿》是仅存的完整剧本。赵氏孤儿的故事，出于《史記》，后来刘向的《說苑》中也有記載。这些記載中有比較濃厚的封建宗法思想色彩，但由于这个故事本身包含有一种挽救无辜的被迫害者的正义精神，因此为人們所乐道。至于在戏剧中描写这个故事，紀君祥的《赵氏孤儿》則是第一部。

这个剧本主要描写了屠岸賈的殘酷杀人的罪恶行徑和他的凶暴性格同程嬰、公孙杵臼、韓厥等舍己救人的正义行为和正直性格的矛盾。这种矛盾构成极为尖銳的戏剧冲突，在展开冲突的过程中，出現了动人的生活描写。为了个人的私仇，屠岸賈杀害了赵盾一家三百余人，为了搜捕赵家仅存的一个孤儿，他下令杀光晋国国內半岁以下、一月之上的小孩。这是野蛮的、极端自私的罪恶行为，是剝削阶級的灭絕人性的深刻反映。与此截然相反，程嬰、公孙杵臼、韓厥等从不同的动机出发，挺身而出，拯救了晋国的无数无辜的嬰儿。而他們又各自作出犧牲，有的甚至献出了自己的生命。就程嬰来說，他最初是为了"知恩报恩"，冒險救出了孤儿，后来又加上"要救晋国小儿之命"，就决定把自己的孩子扮作赵氏孤儿，并要求公孙杵臼出首告他，以父子的死来救孤儿。而"曾与赵盾名为刎頸交"的公孙杵臼，他是为了"見义不为非为勇"，宁願自己犧牲，让較他年輕的程嬰来撫养孤儿。两人爭論的場面是动人的。这里相爭的死，是犧牲自己。尽管他們各自有着"恩"或"义"的观点，但他們的行动表明他們是在为拯救晋国无数嬰儿，为挽救无辜的被迫害者，爭着献出生命。同样，在屠岸賈麾下的将軍韓厥，从分辨"忠孝"与"奸佞"出发，从不顧"利自己損別人"出发，放走程嬰和孤儿的行动也是正义和高尙的。在当时社会生活中，程嬰等人的正义行动是一种进步的道德思想的反映。

《赵氏孤儿》竭力鼓吹的受压迫者的复仇观念，是有人民性的。有冤必伸，有仇必报，这是中国封建社会里相当普遍的民間心理。遭受沉重压迫的中国农民的复仇心理是特别强烈的。《赵氏孤儿》描写的冤仇，世代相襲，含辛茹苦，志在必报，在某种程度上正是人民思想的折光。

作为一个悲剧，《赵氏孤儿》的基調是高昂而不是低沉的。人們不会从屠岸賈的凶殘行动中觉得恐怖与战栗，也不会从公孙杵臼等人的牺牲中感到阴惨与絕望。这是因为作者写出了屠岸賈虽然一时气焰万丈，但他終究是孤立的。从他的殘杀阴謀开始，他就处在提弥明、灵輒、程嬰、韓厥、公孙杵臼这許多义士所代表的正义力量的包圍之中。全剧自始至終，貫穿着一种磅礴、高昂的正义精神，表現出了悲剧的壮烈美，表現出了壮烈的悲剧美。

第二节 楊显之 石君宝 尙仲賢 李好古

楊显之和石君宝以写家庭剧和爱情剧見长。楊显之《临江驛瀟湘夜雨》的一些艺术描写向来被人称贊，石君宝的《魯大夫秋胡戏妻》也是有特色的作品。

楊显之，大都人。他和关汉卿是“莫逆之交”，关汉卿經常拿作品与他討論、推敲。楊显之大概也善于对别人作品提出一些中肯的意見，所以被叫做“楊补丁”。賈仲明吊詞中尊楊显之为“前輩老先生”，并說他“寰宇知名”，可見他是当时剧坛上很有威望的活跃人物①。

楊显之写过八个杂剧，傳存《临江驛瀟湘夜雨》、《郑孔目風雪酷寒亭》两种。《瀟湘夜雨》的主要內容是描写并譴責做官后抛棄妻子的負心汉的卑劣行徑。故事情节动人，对負心汉崔甸士的卑鄙而又狠毒的性格以及庸俗低下的精神面貌的刻画比較充分，因而批判也較有力量。但对被遺棄的妻子張翠鸞的描写却

① 楊显之和艺人們大概也有不少来往，当时杰出的女演員順时秀称他为“伯父”。

有重大弱点，作者过份地渲染她对崔甸士重娶的女子的敌视，这种敌視甚至超过了对崔甸士的仇恨，这样就損害了她的性格，并且也削弱了作品主題的社会意义。

《瀟湘夜雨》有些艺术場面写得較为成功。第三折写張翠鸞发配沙門島，途中遇雨。作者一方面实写这位“香閨少女”在空野荒郊，路滑泥濘中行路的艰难，表現出她銜冤負屈的痛苦；一方面又以秋天的凄風苦雨，衬托出她的忧虑心情。雨点儿打在她的身上，她觉得老天也在为她流泪，“天与人心紧相助，只我这啼痕向臉儿边厢聚。眼見的泪点儿更多，如他那秋夜雨。”写出她的“泪点儿”比“秋夜雨”还多，正是动人的笔墨。

石君宝，平阳（今山西临汾）人。他写了十个剧本，流傳下来的只有三种：《魯大夫秋胡戏妻》、《李亚仙花酒曲江池》和《諸宮調風月紫云亭》。《秋胡戏妻》是有显著特点的作品，其中女主角罗梅英是在元人杂剧中不易見到的一个有鮮明个性的农村少妇形象。在全剧出場的人物中，除去几个一言未发的僕人外，罗梅英几乎和所有的人都有过不同形式、不同程度和不同性质的冲突，在这种种冲突中，显示了她的性格。

罗梅英嫁給了貧困的秋胡。新婚的第三日，媒婆就来劝她另嫁一个有錢人，她立即給予駁斥。接着，勾軍人耀武揚威地前来勾她丈夫去当兵，她厌恶地詛咒他：“这牛表共牛筋，則見他恶噷噷輪着粗桑棍。”秋胡一去十年，她父母貪財，要她改嫁李大戶，她严加拒絕，并責备父母的可耻行为；对李大戶的倚財欺人也予以痛斥：“我道你有銅錢，則不如抱着銅錢睡”；对李大戶的无賴行为，还报以“拳捶”。秋胡回家，夫妻二人在桑园見面不相識，秋胡居然調戏她，她憤怒地痛駡：“这厮睜着眼覷我，駡那死尸；腆着臉看我，咒他上祖。”后来知道調戏她的“沐猴冠冕，牛馬

襟裾”原来就是秋胡，她扯住他大閙一番，要他写出休书。只是因为婆婆的說情，她才罢休。总之，不論是誰，只要侵犯她，迫害她，她都予以尖銳的回击。就是对善良的婆婆，当这位老人在亲家面前被迫同意让媳妇改嫁，罗梅英也責备过她。罗梅英的全部行动表明，她是一个有独立的生活主見，并且极力維护这种生活主見的女子。她的果断、潑辣、不向金錢和压力屈服的性格，在穷困生活中不倦地劳动、侍养婆婆的美好品质，也最好地反映出她的生活态度。这一切都决定了罗梅英形象的鮮明性和独特性。《秋胡戏妻》正是以描繪出这个人物形象而显示了它的独特的成就。

尙仲賢和李好古擅长写神話剧。尙仲賢是眞定（今河北正定）人，做过江浙行省务官，他写的十个剧本中有两个是神話剧，流傳下来的三个作品中又以神話剧《洞庭湖柳毅傳书》为最优秀。李好古是东平人，他和尙仲賢各写过一个题材相同、簡称名目也相同的神話剧——《張生煮海》。尙仲賢的作品已經散佚，李好古的《沙門島張生煮海》却保存至今。

《柳毅傳书》和《張生煮海》可算得是元代神話剧中的双璧，以成就来說，前者胜过后者。这两个作品都描写了人和神的恋爱，而且都是描写书生和龙女的爱情。《柳毅傳书》描写龙女三娘对柳毅的爱慕較有特色。她原来的丈夫也是“神”，但是她受到他的折磨和迫害，依靠了柳毅这位“人”的帮助，她才摆脱了迫害，由此她爱上了柳毅。这种爱情有比較深厚的思想意义。《張生煮海》的故事情节受西晋竺法护所譯的《佛說墮珠者著海中經》的影响。但剧本中却又有所謂金童玉女下凡，最后“返本朝元”以及所謂“配金丹鉛汞相投，运水火張生煮海”的道化气

息。书生張羽和龙女琼蓮"一見鍾情"，約在中秋节重会，張羽等不及这个日子，就去海边寻找情人，在毛女仙姑帮助之下，把海水煮得滚沸，迫使东海龙王送出女儿，答允亲事。全剧以龙女听琴和張羽煮海两个場面写得最吸引人。

《柳毅傳书》和《張生煮海》在某些描写上是銖两悉称，各有千秋。似乎是为了爭胜，两位作者都不沿袭杂剧的第一折常用〔仙呂賞花时〕曲牌的慣例，大家都用的〔仙呂点絳唇〕，接用〔混江龙〕。三娘唱的一支〔混江龙〕鮮明地表現出一个嬌生慣养的龙宮少女牧羊时的凄戚感情：

〔混江龙〕 往常时凌波相助，則我这翠鬟高插水晶梳。到如今衣裳襤褸，容貌焦枯。不学他蕭史台边乘凤客，却做了武陵溪畔牧羊奴。思往日，忆当初；成繾綣，效欢娛。他鷹指爪，蟒身軀；忒躁暴，太粗疎。但言語便喧呼，这琴瑟怎和睦。可曾有半点儿雨云期，敢只是一劃的雷霆怒。則我也不恋您荣华富貴，情願受鰥寡孤独。

琼蓮唱的〔混江龙〕則表現出一位嬌娜的水国姑娘初临人間的閑愁情态：

〔混江龙〕 淸宵无梦，引着这小精灵閑伴我游踪。恰离了澄澄碧海，遙望那耿耿长空。你看那万朵彩云生海上，一輪皓月映波中。覷了那人間凤闕，怎比我水国龙宮。淸湛湛洞天福地任逍遙，碧悠悠那愁他浴凫飞雁爭喧哄。似俺这閨情深远，直恁般好信难通。

都是龙宮少女，遭遇不同；同是一曲〔混江龙〕，又各異地刻划出由于遭遇不同而来的相異的人物情态。尙仲賢和李好古确是写戏能手，他們都做到了抓住人物性格写戏这个重要的特点。

第三节 李直夫 張国宾 李潛夫

李直夫是女眞人，本姓蒲察，人称蒲察李五，做过湖南肃政廉訪使，是一位比較多产的杂剧作家，写有十二个作品，但現存只有《便宜行事虎头牌》一种。

《虎头牌》描写女眞族的金牌上千戶山寿馬坚持軍法，責罰他叔叔銀住馬貪酒失地的故事。全剧頌揚軍人的因公忘私的优良品德。第三折描写山寿馬拒絕嬸母、妻子和众屬官的求情，坚持法度，責打違反軍紀的叔叔；第四折又交代他同妻子等牵羊担酒，去与叔叔"暖痛"。先后刻画出山寿馬的作为"統軍元帅"和"侄儿"对待銀住馬的不同态度。这些描写既富有生活气息，也使剧本增强了戏剧性。

《虎头牌》中还描写了一些女眞族的風俗习慣，并采用了不少女眞乐曲，具有濃厚的民族色彩。

張国宾，大都人，做过教坊勾管。他写了四个杂剧，流傳下来的只有两种：《薛仁貴衣錦还乡》和《相国寺公孙汗衫記》。前者描写庄家汉薛仁貴变泰发迹的經过，反映了封建社会中一部分农民的依靠一刀一枪，博得官职，改换門庭的思想。剧中对薛仁貴改换門閭的行为是极力頌揚的，与此相适应，出現了一些庸俗的情节。但作者对农村生活比較熟悉，剧中流露出农村的乡土气息，有一些动人的生活描写。第三折写薛仁貴在返家途中遇到少年时代的朋友伴哥，两人对面不相識。薛仁貴高高地騎在馬上发問，口口声声"兀那庄家"，"兀那厮"；伴哥"磕扑的在馬前跪膝"，小心翼翼地回答，口称"小人"，"孩儿每"。問話完毕，薛仁貴

說明自己就是以前的"薛驴哥"，并說"恕下官不下馬也"。伴哥只能感叹："哎，你看他馬儿上簪簪的势，早忘和俺掏斑鳩爭攀古树，摸虾�混入淤泥。"这种感叹說明：富貴后的薛仁貴和昔日的庄家伙伴之間，已筑起了一道高墙。一个农民做了封建王朝的"天下兵馬大元帅"，就不再是农民了。《薛仁貴》杂剧的积极的社会意义，不在于它反映了变泰发迹思想，正在于它能在具体描写中透露出这点生活中的眞理。

前期作家中，有一些作家以編写包待制戏知名，李潜夫就是其中的一个。李潜夫，字行道（一作行甫），絳州（今山西新絳）人。他是一位"恬淡虀盐"的"高隐"，他的剧本《包待制智勘灰闌記》却說明他干預世事，为人間不平大声呼吁。

《灰闌記》描写包拯平反一件冤獄，戏剧性較强。情节受北魏慧觉所譯《賢愚經：檀膩輢品第四十六》所記阿婆罗提目佉王审案故事的影响。女主角張海棠为了贍养家庭，被迫为娼，不但受人侮辱，連她的哥哥也瞧她不起。她渴望着从良，过平静和幸福的家庭生活。嫁給馬均卿后，生了个儿子，可是这依旧不能保障她的地位。她在这个家庭里始終是一个沒有任何权利的人，被大妻誣賴，受丈夫毆打，还被人夺走儿子。她曾經希望衙門能保护她，可是貪贓枉法的官吏把她投进了监獄。这样一个弱女子实在再也沒有出路了，惟有"几时节盼的个淸官来到"。这时候出現了包拯。

作者正是选擇了这个恰当的时机来使包拯出場。他一开始就根据"奸夫又无指实"等迹象对这个案件有所怀疑。他問案时表現得非常精細。在街坊老娘都受人收买的情况下，他定下巧計判断小孩的亲身母亲，在地上用石灰画了一个闌，把小孩放在

闌內，叫張海棠和馬妻从左右两边把他拉出，以先拉出闌外者为胜訴。結果由張海棠怕拉坏小孩的事实推断出她作为母亲的心理，使正义終于得到胜利。

《灰闌記》突出地描写了包拯的正义感和高度智慧，这在包待制杂剧中是有代表性的。王仲文的《救孝子賢母不认尸》等都是这类作品。另外有些包待制杂剧中的包拯形象，则更多地表現了他的不畏权势、敢于斗爭的性格。如无名氏的《包待制陈州粜米》和武汉臣的《包待制智勘生金閣》便是。《陈州粜米》是最优秀的包待制杂剧，它可能出自陆登善之手，也許是后期作家的作品了。

第六章　后期杂剧作家和无名氏的杂剧

元成宗（铁木耳）大德年間（1297—1307）的前后，杂剧創作活动的中心逐漸由大都向临安（杭州）南移；到鍾嗣成編写《录鬼簿》(1330)的时期，就作家的产生和他們的創作活动来說，杂剧已經是在以杭州为中心的江、浙一带发展了。由南移开始直到元末，是元代杂剧发展的后期阶段。

元代杂剧开始进入后期，創作的繁荣局面随即也开始趋向于衰微。这个时期，虽然作家还不断出現，作品也产生不少，但是总的成就已經远不如前期了。除少数几个作家例如郑光祖、宫天挺、秦簡夫等人的作品还表現出一些特色、有一定的成就而外，大多数作家的作品都很平庸。总的来看，这个时期的創作情况是：作家脫离現实的傾向日愈严重，他們更多地从历史故事中找創作題材；反映現实生活和斗爭、暴露社会黑暗和罪恶的作品愈来愈少，而宣揚封建倫理道德和山林隐逸、神仙道化思想的作品日益增多；在艺术上也形成了单純追求詞藻典丽和工巧的形式主义傾向，并且有所发展。后期杂剧所表現的这些缺点，发展到明初更为严重突出，成为杂剧发展的末流。

第一节 郑光祖

郑光祖，字德輝，平阳襄陵(今山西临汾附近)人。他做过杭州路吏，死在杭州。在后期杂剧作家中，他的活动时期較早，作品数量也最多。当时他的名气很大，鍾嗣成《录鬼簿》說他"名聞天下，声徹閨閣，伶倫輩称'郑老先生'，皆知其为德輝也"，是深受观众和演員欢迎的一位剧作家。周德清《中原音韵自序》里把郑光祖和前期的关汉卿、白朴、馬致远并列，到了明代以后更被誉为"元曲四大家"之一。前人对他的这种称誉虽然有溢美之处，如果从郑光祖在后期杂剧創作的成就来看，他确是一个重要的代表作家。

郑光祖創作了十八种杂剧，現存八种和《崔怀宝月夜聞筝》的殘曲，题材大部分是历史故事，而优秀的却是他的爱情剧。《迷青瑣倩女离魂》是郑光祖爱情剧的代表作，它描写張倩女思恋王文举因而魂离肉体与他結婚的故事。剧本着重歌頌倩女对理想爱情的追求，富有浪漫主义色彩。这个故事来源很早，最早見于唐代陈玄祐的《离魂記》。《倩女离魂》基本上是根据《离魂記》的情节改編的。郑光祖的再創作，不但进一步丰富和发展了这个傳說故事，更主要的是他成功地創造了大胆反抗封建礼教、热烈追求自由幸福生活的倩女形象。

張倩女和王文举本来是"指腹为亲"的未婚夫妻，由于倩女母亲的阻碍，被迫以兄妹的关系分离。这种分离使倩女感到极大的痛苦。她一方面怨恨母亲悔亲；一方面又深恐王文举"千里将凤闕攀"，一旦高中，可能变心，更何况两人的夫妻关系并沒有最后肯定。怨恨和忧虑，再加上相思的折磨，終于使她病倒在

床。在作这些描写的时候，作者細致地表現了封建时代的妇女因婚姻不能自主的內心沉重痛苦；同时也显示了作者擅长以心理描写来刻划人物的艺术才能。

但是，倩女形象更重要的方面却在于她的不妥协的反抗性格。她表面上順从母亲拜王文举为兄，心里却罵母亲“黑心腸”，并且在行动上眞正做到“你把我越間阻越思量”。她絲毫不隐藏自己的爱情和痛苦，甚而公开地蔑視礼法，对她母亲說，只有王生才能医好她的病，“若肯成就了燕尔新婚，强如吃龙肝凤髓”。倩女这种大胆反抗的性格是有特色的，她和《西厢記》的崔鶯鶯、《墙头馬上》的李千金这些同类形象的性格都有不同。倩女有崔鶯鶯溫柔深情的一面，但却沒有她的犹豫畏縮和复杂的內心冲突，而是直率和比較单純的。这一点和李千金的潑辣又有明显的区别。她的灵魂在追随王文举的时候，态度和話語是坦直和眞誠的，并不因为王文举的怒責而生气。显然像倩女这种反抗性格明朗、感情热烈、对追求幸福的爱情生活有着强烈願望的人，是完全可能最后不顾一切地挣脫封建礼教的束縛去追求她所爱恋的人的。所以作者通过“离魂”的幻想情节来表現倩女追求理想爱情的胜利，是符合人物性格发展的邏輯的。在这里，郑光祖以浪漫主义的表現手法发展了《西厢記》“惊梦”的思想意义。

倩女“离魂”的意义是作品所要着重表現的內容，这在作品的艺术結构上也体現出来。如第二折把倩女魂追王文举安排在臥病相思之前，正是为了突出倩女大胆反抗的性格和强調全剧的主題思想。

在艺术描写方面，《倩女离魂》也有較为显著的成就。第二折〔越調斗鵪鶉〕至〔圣药王〕几支曲辞，描写倩女灵魂月夜沿江追赶王文举的情景，她那焦急盼望的心理，慌急赶路的情态以及

江岸的月夜景色，都描繪得細致逼眞，有声有色；灵魂飄忽的情調也能充分表現出来。

〔小桃紅〕 驀听得馬嘶人語鬧喧嘩，掩映在垂楊下。諕的我心头丕丕那惊怕，原来是响瑞瑞鳴榔板捕魚虾。我这里順西風悄悄听沉罢，趁着这厌厌露华，对着这澄澄月下，惊的那呀呀呀寒雁起平沙。

〔調笑令〕 向沙堤款踏，莎草带霜滑。掠湿湘裙翡翠紗，抵多少蒼苔露冷凌波袜。看江上晚来堪画，玩冰壶瀲灩天上下，似一片碧玉无瑕。

〔禿厮儿〕 你觑远浦孤鶩落霞，枯藤老树昏鴉。听长笛一声何处发，歌欸乃櫓咿哑。

这是写倩女灵魂追到江边时的情景。像这种富于詩情画意的生动描写和第三折倩女臥病相思感伤命运的那种細膩的心理刻画，都是出色的。从这里，可以看出作者語言华丽流暢的特色，接近王实甫的風格。就《倩女离魂》来說，他的这种艺术風格和作品內容还是和諧統一的。

郑光祖現存的另一个爱情剧《㑳梅香翰林風月》，是描写樊素傳柬，从中撮合，帮助白敏中和裴小蛮恋爱成功的故事。从故事情节的結构到人物形象的塑造都見出模拟《西厢記》的痕迹，像是一本"小西厢"①。不同之处是剧本突出了紅娘式的人物，以樊素作为主角。虽說它在思想和艺术方面沒有什么特色，但在个别地方的描写上，也有一些活潑生动的笔墨。風格也和《倩女

① 明王世貞說：《翰林風月》的"套数、出沒、宾白全剽《西厢》。"（《弇州山人四部稿》卷一百五十二）清梁廷枏也說："《㑳梅香》如一本小《西厢》，前后关目、插科、打諢皆一一照本模拟。"他列举二十点和《西厢記》相同之处，最后說："不得謂无心之偶合矣。"（《曲話》卷二）他們指出《翰林風月》因襲《西厢記》是对的，但认为完全是仿作却是不对的，《翰林風月》仍然还是一部創作。

离魂》稍有不同，它更多地继承了前期杂剧語言质朴的本色。

总之，郑光祖的爱情剧受王实甫《西厢記》的影响很深。它不仅表現在反封建礼教思想和艺术風格的继承上，在作品內容的某些具体描写方面也表現出来。《翰林風月》固不待言，《倩女离魂》也沒有例外，如折柳亭送别的情节就是因襲长亭送别。

除爱情剧外，《醉思乡王粲登楼》代表了郑光祖杂剧創作的另一个特点。《王粲登楼》是描写恃才矜傲的王粲怀才不遇的故事。因为故事簡单，情节本身缺乏戏剧性，作者采用了"故辱穷交，逼令进取"的結构俗套来敷衍剧情，蕪笔很多。但是作者借这个故事着重抒发封建时代知識分子穷困抑塞的憤慨，在某种程度上流露了郑光祖对当时社会現实的不满情緒。第三折描写王粲在荆州落魄穷困，登楼飲酒賦詩，抒发游子的心情和怀才不遇的憤慨，情眞意切，具有一定的典型性，很容易引起封建时代失意文人的共鳴。前人很推崇这一折戏，那是不奇怪的。①

郑光祖的历史故事剧，現存的有《輔成王周公攝政》、《立成湯伊尹耕莘》、《鍾离春智勇定齐》、《虎牢关三战吕布》和《程咬金斧劈老君堂》五种。这些作品都沒有显著的特色，而且是否确为郑光祖所作，也有問題。

郑光祖还保存下来的散曲只有几首，都是詞藻典丽、內容貧乏的作品，沒有多大意义。

第二节　宫天挺、秦簡夫等

宫天挺，字大用，大名开州（今河北大名）人。他和郑光祖同

① 如明何良俊《曲論》云："……至如《王粲登楼》第三折，摹写羈怀壮志，語多慷慨，而气亦爽烈。至后〔尧民歌〕、〔十二月〕，托物寓意，尤为妙絕，……"

时，也是一位較有成就的杂剧作家。关于他的生平，《录鬼簿》有一段簡略的記載："历学官，除鈞台书院山长。为权豪所中，事获辨明，亦不見用。卒于常州。"他是在政治上受到打击因而終身不得志的文人。他写过六种杂剧，保存下来的只有《死生交范張鸡黍》和《严子陵垂釣七里滩》两种。

《范張鸡黍》根据《后汉书：范式傳》改編，写范式和張劭的友誼故事：范式不辞千里赶赴張劭的"鸡黍会"，張劭死后又亲为奔丧下葬，替他修坟守墓百日。剧中歌頌朋友之間死生不渝的信义，从作品宣揚的思想来說，封建道德的气息很濃。不过，根据剧本中的某些描写，再結合作者的身世来看，似乎他另有創作意图。剧中增加了一个插科打諢的人物，考官的女婿王仲略，諷刺他窃文得官的卑劣行徑。第一折描写范式赴鸡黍約途中和王仲略讲文时所唱的几支曲子里，更是借題发揮，猛烈地抨击把持知識分子仕进之門的"权豪势要之家"，痛罵他們都是追名逐利、不学无术的无耻之徒，"都是些装肥羊法酒人皮囤，一个个智无四两，肉重千斤"；咒罵他們"少不的一朝馬死黃金尽"，"吊脊抽筋"。作者攻击得如此憤慨激烈，咒罵得如此痛快淋漓，这样的文字在元代杂剧中还是少見的。很明显这和作者在政治上受到排挤、打击的遭遇有着密切的关系。他借剧中人物的口来发泄內心对現实的强烈的不滿情緒。在客观上也反映了元朝知識分子在黑暗統治下受压抑的不平心情，对当时的黑暗現实是有暴露意义的。

宮天挺在《七里滩》这个剧本里，极力歌頌严子陵隐逸生活的閑适自由，并且以朝政生活的无常和險恶作对比描写，表現了濃厚的避世思想，和他在《范張鸡黍》中流露的抨击現实的心情完全相反。如就他的身世来說，这也可解釋为他在政治上受排

挤、打击后另一种心情的反映。

宫天挺写作历史剧，寓有托古諷今的明显意图，在后期杂剧作家中是比較难得的。比如过去被认为仅次于郑光祖、主要以散曲創作見长的乔吉，他在政治上同样不得志，而且終身落魄，在杂剧創作上也沒有表現出这种較为积极的創作态度。他現存的三种杂剧都是写封建时代文人的風流艳事，表現的思想內容都比較平庸頹廢。从乔吉以后，杂剧作家脫离現实的傾向更为显著，好的作品愈来愈少。像秦簡夫能够以当时的現实生活为題材写作《东堂老劝破家子弟》一剧，算是突出的。

秦簡夫，生平不詳。仅知他是在大都成名，后来才到杭州的。他作剧五种，現存三种。《东堂老劝破家子弟》是他的代表作，可能是他到杭州以后的作品。它描写揚州富商赵国器的儿子揚州奴浪蕩成性，日与无賴子狎游，揮霍无度，終于把家产敗光，淪为乞丐。这种敗家子的生活結局，在封建社会里具有普遍的意义。后来揚州奴痛改前非，以卖炭卖菜为生，在生活的教訓下，懂得了儉省的必要。这些地方，作者也都写得生动真实，并且相当重視通过宾白和細节的描写来刻划人物的性格，使作品生色不少。在描写揚州奴由敗家到自新的过程中，作者十分强調驕奢淫佚是敗家的根源和掙財兴家不易的思想。但着重歌頌的是东堂老对揚州奴的苦心教誨和他交还家产忠于朋友的信义行为，使作品的基本傾向成为宣揚封建道德的东西。秦簡夫現存的另二种杂剧，《孝义士赵礼让肥》和《晋陶母剪发待宾》，从宣揚封建道德这一傾向来說，比《东堂老》更为明显突出。

此外，有作品流傳下来的后期作家还有金仁杰、范康、楊梓、

蕭德祥、朱凱、王曄等人。他們的作品都沒有明显的成就，有的作品还很露骨地宣傳封建道德和宗教迷信，例如楊梓的《忠义士豫让吞炭》和范康的《陈季卿誤上竹叶舟》，就是这一类末流的作品。其中朱凱的《昊天塔孟良盜骨》还有一定的社会意义。它是根据傳說中“楊家将”的故事改編的，描写孟良盜骨和五台会兄这一段情节。第一折是写楊令公及七郎的鬼魂托梦，第二、三折圍繞盜骨殖的事件着重表現孟良見义勇为、蔑視强敌的英雄气概，第四折則轉为对五郎嫉恶如仇的性格的刻划。这三部分在結构上有相对的独立性，虽然作品也富于戏剧性，但是作为一个完整剧本来看，是比較粗疏的。

第三节　无名氏的杂剧

除前述作家的作品外，在流傳下来的元代杂剧中，还有三十多种无作家姓名可考的作品，約占現存总数的四分之一。这些无名氏的作品，有的大体上可以判定是前期或者是后期的創作，而絕大部分都无法考定。这些作品的內容也很复杂多样。有的取材于历史故事和傳說，歌頌反抗侵略、坚持正义的英雄人物，譴責忌才冒功、陷害忠良的权臣，較多的是《錦云堂暗定連环計》一类的三国故事剧；有的取材于文人故事，描写他們的发迹变泰，例如《朱太守風雪漁樵記》；有的歌頌水滸英雄知恩报恩，懲罰坏人，例如《爭报恩三虎下山》；有的表現現实生活，暴露权豪势要虐害平民和强盜恶妇謀財害命的罪恶，有些是屬于包拯断案一类的公案剧，例如《風雨像生貨郎旦》、《包待制智斬魯斋郎》；也有的是表揚財主散財济貧和描写他們受到神仙度脫的所謂“神仙道化”剧，例如《龐居士誤放来生債》；此外，还有爱情剧

和神話剧，例如《玉清庵错送鴛鴦被》、《二郎神醉射鎖魔鏡》。这些作品的思想性和艺术性也很参差不齐，有富于現实意义的杰出的公案剧《包待制陈州粜米》，也有純粹是宣傳因果报应、封建迷信的剧本《崔府君断冤家債主》。总的来看，这些作品的成就不高，优秀的作品不多。

《陈州粜米》① 是元代公案剧中最成功的作品。它描写包拯到陈州为民伸冤除害的故事。作品首先描写：陈州府亢旱三年，六料不收，朝廷派去开仓粜米的刘衙內的儿子和女婿，假公济私，抬高官价，并且用敕賜紫金錘打死与他們論理的災民張𢡟古。通过这个事件，作者突出了权豪势要之家和人民之間不可調和的矛盾。在"一合米关着八九个人的命"的情况下，刘衙內的儿子和女婿用"八升的斗"、"加三的秤"来剝削人民的凶恶面目和狠毒心腸暴露得更加清楚，他們眞是"見了那穷汉似眼中疔，肉中刺"。張𢡟古为民請命的正义性格也显得光輝夺目，他义正辞严地責駡这些害民賊"都是些吃仓厫的鼠耗，咂膿血的蒼蝇"，他至死也沒有忘掉叫他的儿子小𢡟古去找包待制"与我这陈州百姓除了这害"。

包拯的形象在这个剧里不是单純作为铁面无私的伸冤者出現，而是描繪得十分出色的主角。他和"权豪"做了死对头，內心不是沒有波动，也想要"从今后不干己事休开口"。封建社会中好多賢臣屈死的事例也使他感到"为官不到头"的威胁，觉得"不如及早归山去"。可是当他看到現实生活中財主权豪們飞揚跋扈而穷百姓不得不忍气吞声，受苦受难，同时人民又对他寄托了很

① 曹本《录鬼簿》陆登善名下有《开仓籴米》剧目，"籴"字当是"粜"字之誤。因难以据此判定《陈州粜米》即是陆登善的《开仓籴米》，故仍据傳本《元曲选》归无名氏。

大希望的时候，他又忍不住坚决地要“与那陈州百姓每分忧”。在这里他的正义性格得到了生动的表現。在这次勘察案件中，他装扮庄家老儿，私赴陈州，途中碰到私娼王粉蓮，替她籠驴牵驴，套出她許多話。在接官厅又被小衙內吊在槐树上。一位不避險苦、专心为民除害的清官形象跃然紙上。作者賦予了这个形象濃厚的民間色彩，把他写得很有風趣，平易近人。有些場面也写得富于幽默感。他亲自体察到了刘衙內儿子和女婿的劣迹，虽然气得心头发顫，始終不露声色，一进陈州城，就及时地收拾了他們，叫小懒古用紫金鏈打死小衙內。等到刘衙內捧着“赦活的不赦死的”赦书赶来，他却把这变成了小懒古的护身符，使刘衙內狼狽不堪，并給他应得的懲罰。这个剧本中的包拯形象在元代包拯剧里是塑造得最鮮明生动、富于个性的。

《陈州粜米》以及其他公案剧是元代杂剧中現实意义較强的部分，反映了元朝民族压迫和阶級压迫下的社会生活的某个方面。在这个社会里，政治黑暗，司法腐敗，道德堕落，人民的生命毫无保障，随时都会遭到横死，或者被人罗織成罪。人民渴望正义，幻想着清官出現。这就是公案剧产生的社会基础。正是由于現实生活中的“冤獄”太多，人民已怀疑平反的可能性，因此在有些剧本中有了鬼魂的出現，例如无名氏的《神奴儿大鬧开封府》。包拯的形象被塗上了神話般的色彩，他日間审案，夜晚还能接受鬼魂的控告。这是一种浪漫主义的手法。但是有个别剧本由于作者着意渲染，摻入了濃厚的宿命論思想和迷信色彩，反而降低了作品的思想性，如无名氏的《玎玎璫璫盆儿鬼》便是。

在无名氏的杂剧中，还有《貨郎旦》和《鴛鴦被》二剧較有特色。

《貨郎旦》写李彥和因娶妓女張玉娥为妾而造成的家庭悲

剧。李彥和娶了張玉娥后，妻子被气死，房屋被燒光，財宝被盜去，自己也被奸夫推落水中，險些丧命；結果不得不卖掉儿子春郎，奶母張三姑被迫淪为卖唱人，他自己也替人放牛过活，弄成家敗人散的悲慘結局。这种家庭悲剧的产生在封建社会里有一定的代表性，作者也表現得相当眞实。但是作者的重点似乎不在于暴露，而是企图通过舞台的扮演来起到鉴戒的作用。因此剧本对張玉娥的狠毒只是輕描淡写，对李彥和的荒淫也沒有完全作批判的对象来处理，反而在很大程度上抱着同情的态度。在結构上，第四折为完成与春郎的相认張三姑所唱的九轉〔貨郎儿〕，再次鋪叙故事內容，重加敷演，表明了作者强調本剧鉴戒作用的意图，这就大大縮小了悲剧本身暴露現实的社会意义。

在批判財主貪色方面，《鴛鴦被》表現了另一种不同的态度。这是一个諷刺喜剧，描写李玉英被刘員外所迫嫁身还債，結果却意外地和书生張瑞卿結为夫妇的故事。作者通过李玉英和張瑞卿富有喜剧性的結合，幽默地嘲諷了刘員外的卑劣用心和邪想。李玉英的形象也塑造得很有特色。她是一个母亲不在、父亲远出、待嫁閨中的少女，終日"情脉脉，意孜孜"，渴望着爱情。因此她在二十三岁的刘員外的胁迫下动搖，就不显得突然，有和她內心要求一致的地方。第二折作者描写她去玉清庵赴約时惊怕而又羞愧的心情，相当生动。她和張瑞卿結合以后一直忠于爱情，不再对刘員外妥协，也表現出她的反抗性格。

除上述作品外，現存的无名氏杂剧还有一部分是屬于元明之間难于确定其写作时代的。这部分虽然为数也不少，但都沒有什么重要的作品，其中的絕大部分恐怕已經不是元代的作品了。但是在一些由元入明的作家中，例如賈仲明、楊訥等人，在元代也写有杂剧，只是他們的主要創作活动是在明代。

第七章 元代散曲

第一节 散曲的兴起

散曲在元代是韵文的新兴样式，是韵文在形式上的进一步的发展。它主要是在金代的“俗謠俚曲”(金刘祁《归潛志》)的基础上成长起来的。它的成长一方面由于以詩詞为代表的傳統韵文在上层知識分子手里，逐漸僵化，不得不寻求革新的道路。一方面則是“俗謠俚曲”一直在继承并发展宋代以来民間歌曲的优良傳統，这时期正好条件成熟，便一跃而躋列于与詩詞分庭抗礼的地位。这里应該指出，尽管散曲来自民間，但是在元代，它的使用范圍还是和詩詞相差无几；虽然有些作家在創作实踐中吸取了不少的“俗謠俚曲”的营养，然而仍旧算不得眞正的民間文学。特别是流傳下来的作品絕大多数出于社会上层的作家之手，不足以全面反映当时散曲創作的思想內容以及艺术風格的面貌。

散曲分做小令和套数两种：小令是只曲，套数是由两支以上的宫調相同的只曲联綴而成的組曲。小令主要是从民間小曲变化来的。其中当然也有少数脫胎于詩詞。套数則融合并发展了唐宋以来大曲、鼓子詞、傳踏、諸宫調和賺詞的联綴方式。小令

和套数起着互相推动的作用。小令丰富了套数的曲調，套数也供給小令一些体制上灵活变化的技巧以救济其单調局促的缺陷。不过，小令短小精悍，使用方便；所以元代的散曲无論就质量和数量来讲，小令都居主要地位。

由于散曲是在“俗謠俚曲”的基础上成长起来的，它就必然带有濃厚的地方色彩和民間風格①。又由于当时民族杂居的社会情况的影响，它也必然会吸取不同民族的曲調和声腔②。这就构成了散曲不同于詩詞的特色。同时，散曲在文人的手里也的确得到了相当程度的提高，它受到有着悠久傳統的詩詞的撫育，丰富了它的內容，扩大了它的視野，突破了它的形式，这就又构成了散曲同于詩詞而又具有一些超过詩詞的特色。

在元代短短的九十余年間，留下名字的散曲作家有一百八十七个人③。这些人可以分做前后两期，正和杂剧作家的情况一样，前期作家的活动中心在大都（北京），后期則在临安（杭州），时期約略以元成宗（铁木耳）大德四年（1300）为断。他們有的是大官僚，有的是艺人，还有不少是非汉族作家，風格各異，流派并兴，把元代的文学园地装点得更加壮观。

---

① 元僧燕南芝庵在《唱論》上說：“凡唱曲有地所：东平唱〔木兰花慢〕、大名唱〔摸魚子〕、南京唱〔生查子〕、彰德唱〔木斛沙〕、陝西唱〔阳关三叠〕〔黑漆弩〕。”正是指出了它的这个特点。

② 远在北宋时期，这种現象便已产生。宋代曾敏行在《独醒杂志》卷五上說：“先君尝言：宣和末客京师，街巷鄙人多歌番曲，名曰〔異国朝〕〔四国朝〕〔蛮牌序〕〔蓬蓬花〕等，其言至俚，一时士大夫亦皆可歌之。”元代周德清在《中原音韻》上也說：“且如〔女眞〕〔風流体〕等乐章皆以女眞人音声歌之，虽字有舛訛，不伤于音律者不为害也。”明代徐渭的《南詞叙录》和張楚的《衡曲麈談》也都对此有所闡明。

③ 据明代朱权在《太和正音譜》卷上“古今群英乐府格势”里的不完全的統計。

第二节　前期散曲作家

在前期散曲作家中，卢摯是具有代表性的。

卢摯(1235—1300)，字处道，又字莘老，号疏斋，涿郡(今河北涿县)人。他官至翰林承旨，詩文与姚燧、刘因并称。他的散曲和詩文的風格大不相同，一变典雅蘊藉为自然活潑。〔蟾宫曲〕(《田家》)全用口語描述农村風光，写得很是清新爽朗。

他的散曲以"怀古"为題的較多，寓有深厚的兴衰感慨，然而調子过于低沉，正是当时文人的共同趋向。

在一些棄絕仕宦的散曲作家中，王和卿不同于别人的"寓之于歌声之末，以抒其怫郁感慨之怀"(明胡侍《眞珠船》)，他的創作态度和写作方法都很有特色。

王和卿(1246左右在世)，名不詳，大都人。他和关汉卿是朋友。他最有名的散曲是〔醉中天〕(《大蝴蝶》)：

> 彈破庄周梦，两翅駕东風。三百座名园一采一个空！誰道風流种，諕杀寻芳的蜜蜂。輕輕飞动，把卖花人搧过桥东。

这个小令决不是明代王伯良在《曲律》上說的"咏物要开口便見是何物，以后如灯鏡傳影，令人彷彿了然目中，却捉摸不得"那样单純，而是作者有着比較大胆的想象和昂揚的气魄，又采取了夸張的手段和活潑的語言，写得很有精神。这种杂有詼諧趣味的風格，在当时充溢着頹廢消极情調的散曲作品里是不多的。至于他的一些个别作品专以滑稽調笑为务，虽然表現了作者个性的疏放，但是謔而近虐，則又失于尖刻了。

这个时期的散曲作家，值得提出来的是張养浩。他做过高官，后来归隐，在作品中所表現的思想感情相当深刻。

張养浩(1269--1329)，字希孟，号云庄，山东济南人。有散曲集《云庄休居自适小乐府》。他曾任参議中书省事和礼部尙书等官，遭到不少風險，于是棄职归隐。元文宗(图铁睦尔)天历二年(1329)，他被征为陝西行台中丞，治旱救災，到官仅四月，即以劳瘁死。他的作品都是在归隐以后所写的，对現实頗有揭露。如〔山坡羊〕(《潼关怀古》)：

峰巒如聚，波濤如怒，山河表里潼关路。望西都，意躊躇，伤心秦汉經行处，宮闕万間都做了土。兴，百姓苦；亡，百姓苦。

他对人民的疾苦也有較多的关怀，〔一枝花〕套(《咏喜雨》)是他在陝西救災时写的：

〔一枝花〕 用尽我为民为国心，祈下些値玉値金雨。数年空盼望，一旦逐沾濡。喚省焦枯，喜万象春如故。恨流民尙在途，留不住，都棄业抛家，当不的也离乡背土。恨不的把野草翻騰做菽粟，澄河沙都变化做金珠；直使千門万戶家豪富，我也不枉了受天祿。眼覷着災伤交我沒是处，只落的雪滿头顱。

〔尾〕 靑天多謝相扶助，赤子从今罢叹吁。只願的三日霖霪不停住，便下当街上似五湖，都渰了九衢，犹自洗不尽从前受过的苦！

这个时期的散曲作家絕大部分是位高官显的知識分子。他們多以詩文得名，写散曲不过是試尝新体，偶寄閑情，并非刻意求工，虽然大都染指，但是出色的很少。同时，作品的內容囿于身边瑣事，思想又限在个人感慨，語言皆以詩式詞法出之，偶或模拟"俗謠俚曲"，也时露斧凿痕迹。眞正代表这个时期散曲創作成就的，还是那些杂剧作家，如关汉卿、白朴、馬致远等人。元代散曲能够在我国古典文学中閃爍着光輝，是和他們的辛勤劳动分不开的。

第三节　后期散曲作家

后期散曲作家以張可久和乔吉最为活跃，他們的作品也的确能够概括这个时期散曲創作活动的現象。

張可久（1280左右—1330前），字小山，庆元（今浙江鄞县）人。他做过小吏，不得志，便纵情声色，放浪山水。他专写散曲，特别致力于小令，作品傳留到今天的有小令七百五十一首，套数七套，在元代作家中数量可称首屈一指。他的散曲創作专以炼句为工，对仗見巧，且多攝取詩詞名句，失掉散曲的质朴本色。例如〔凭闌人〕（《江夜》）：

江水澄澄江月明，江上何人搊玉筝？隔江和泪听，滿江长叹声。

这个小令虽然采取了白描的手法，但是已經接近詞的意境。他的套曲《湖上晚归》最为后人激賞：

〔南吕一枝花〕　长天落彩霞，远水涵秋鏡；花如人面紅，山似佛头青，生色圍屏。翠冷松云徑，嫣然眉黛横。但携将旖旎濃香，何必賦横斜瘦影。

〔梁州〕　挽玉手留連錦裀，据胡床指点銀瓶。素娥不嫁伤孤另。想当年小小，問何处卿卿；东坡才調，西子娉婷，总相宜千古留名。吾二人此地私行，六一泉亭上詩成，三五夜花前月明，十四弦指下風生。可憎，有情。捧紅牙合和伊川令：万籟寂，四山靜，幽咽泉流水下声，鶴怨猿惊。

〔尾〕　岩阿禪窟鳴金磬，波底龙宫漾水精。夜气清，酒力醒；宝篆銷，玉漏鳴。笑归来仿佛二更，煞强似踏雪寻梅灞桥冷。

这个套曲运用比拟的手法来鈎勒西湖的黃昏景色，一方面大量融鑄前人名句，一方面精心雕鏤独創俊語，創造出一幅恬靜的气

氛，表现了一种清勁的風格。但是，他过分追求文字技巧，以詩詞作法譜曲，脫离了散曲的特有的風格。明代李开先称誉此曲是“千古絕唱”，正如清代刘熙載說張氏的小令近乎騷雅，“不落俳語”，和許光治說“儷辞追乐府之工，散句擷宋唐之秀”一样，意欲褒揚，反倒恰好說中他的短处。

乔吉(1280—1345)，字梦符，号笙鶴翁，又号惺惺道人，太原人，流寓杭州。他一生潦倒，因而寄情詩酒，思想頹廢。这在他的散曲中表現得十分清楚。但是尽管他的作品消极厌世的情緒十分濃厚，仍然不免有些牢騷。如〔天香引〕（《芳草多情》）：

> 妝呆妝㑋，妝聾妝啞，人生一世剛图甚。句閑吟，酒頻斟，白云梦繞青山枕。看遍洛阳花似錦，荣，也在恁；枯，也在恁。

做为一个专业的散曲作家，他还是有其独特的艺术風格的。与張可久相同，他也以清丽为归，讲究字斟句酌；与張可久不同，他并不刻意求精，而是多少继承了前一时期散曲作家的质朴和大胆。雅俗兼該，以出奇制胜，是他的創作特点。例如描写景物的〔水仙子〕（《重观瀑布》）：

> 天机織罢月梭閑，石壁高垂雪练寒，冰絲带雨悬霄汉，几千年晒未干。露华凉、人怯衣单，似白虹飲澗，玉龙下山，晴雪飞滩。

描写瀑布，确是遣詞清異，意境壮丽。又如〔滿庭芳〕（《漁父詞》）：

> 秋江暮景，胭脂林障，翡翠山屏。几年罢却青云兴，直泛滄溟。卧御榻弯的腿疼，坐羊皮慣得身輕。風初定，絲綸慢整，牵动一潭星。

簡单几笔就勾画出一幅色彩鮮明的自然境界，只用“卧御榻弯的腿疼”一句，活脫地表达了秋江垂釣者的襟怀。而“絲綸慢整，牵动一潭星”，漁父的形象和自然景物融合而为一，生动活潑，有其独到之处。明人李开先說他“种种出奇而不失之怪”（《乔梦符小令序》），王驥德把他比做李长吉（《曲律》），从他的描写瀑布“冰絲带

雨悬霄汉，几千年晒未干”看来，是不无道理的。

乔吉除写散曲外，还写过杂剧十一种，現存《玉簫女两世姻緣》、《杜牧之詩酒揚州梦》和《李太白匹配金錢記》三种。这三本杂剧都写的是爱情故事。作者喜欢追求情节的曲折变幻。思想內容和文字風格都与他的散曲基本相同，其中以写韦臯和玉簫再世为夫妇故事的《两世姻緣》較胜，作者把前世玉簫处理为妓女，剧中对妓女生活有相当深度的暴露。

这个时期值得注意的散曲作家还有貫云石、睢舜臣和刘时中。他們无論是在創作方向和写作手法上都与同时作家不同。

貫云石（1286—1324），畏吾族，原名小云石海涯，以父貫只哥得姓，自号酸斋。最初襲父官为两淮万戶府达魯花赤，生活于行伍之中，后来棄职归隐，篤志詩文。他的散曲以爽朗見长，与他的性格和生活道路很相称。例如〔寿阳曲〕：

> 新秋至，人乍别，順长江水流殘月。悠悠画船东去也，这思量起头儿一夜。

他的較大的成就是学习“俗謠俚曲”，例如〔清江引〕：

> 若还与他相見时，道个真傳示：不是不修书，不是无才思，繞清江买不得天样紙！

号称“甜斋”的徐再思，字德可，嘉兴人。他不单与貫云石同时，而且同样学习“俗謠俚曲”，擅长白描手法。例如〔沉醉东風〕（《春情》）：

> 一自多才闊，几时盼得成合？今日个猛見他門前过，待喚着怕人瞧科。我这里高唱当时水調歌，要識得声音是我。

他在写作技巧上比貫云石考究，〔水仙子〕（《夜雨》）是頗为傳誦的作品：

一声梧叶一声秋，一点芭蕉一点愁，三更归梦三更后。落灯花棋未收，叹新丰孤館人留。枕上十年事，江南二老忧，都到心头。

睢舜臣，一作景臣（1303左右在世），字嘉賢，江苏揚州人。他写过《屈原投江》等三个杂剧，都不傳。散曲也只保存下来套数三套和断句四句，这里面就有鍾嗣成在《录鬼簿》里提到的“維揚諸公俱作《高祖还乡》套数，公〔哨遍〕制作新奇，諸公者皆出其下”的套曲。这套散曲所以超越别人的同题作品，“制作新奇”是一个原因。作者不从刘邦的“威加海內兮归故乡”的躊躇滿志的心理状况上进行描写，也不客观地叙述輿服仪仗之盛，而是通过一个过去和刘邦有过瓜葛、現在被抓差迎駕的乡民的眼里所看到的景象，来勾画趾高气揚的流氓皇帝面貌。在前面的四个隻曲里用乡民被迫应差的狼狽情况和輿服仪仗的豪华現象来創造“天威咫尺”的气氛，为下文的駡題准备好条件：

〔耍孩儿三煞〕 那大汉下的車，众人施礼数。那大汉覷得人如无物。众乡老展脚舒腰拜，那大汉挪身着手扶。猛可里抬头覷，覷多时认得，嶮气破我胸脯！

〔二〕 你須身姓刘，你妻須姓吕！把你两家儿根脚从头数：你本身做亭长，耽几盞酒；你丈人教村学，讀几卷书。曾在俺庄东住，也曾与我喂牛切草、拽埧扶鉏。

〔一〕 春采了俺桑，冬借了俺粟，零支了米麦无重数。换田契强秤了麻三秤，还酒債偷量了豆几斛。有甚胡塗处？明标着册历，見放着文书。

〔尾〕 少我的錢，差发內旋撥还；欠我的粟，稅粮中私准除。只道刘三，誰肯把你揪捽住，白什么改了姓、更了名，喚做“汉高祖”！

因此，这套散曲的所以超越别人的同题作品，“駡題”是另一个原因。作者利用这个题材，抒发大胆的見解，有意进行諷刺，在客

观效果上起到积极作用——通过刘邦的富貴貧賤的生活变化的描写，扯下了封建社会最高統治者"神圣尊严"的虛伪面具。

与雎舜臣同时的作家也有类似《高祖还乡》这样远譬近指的作品。如姚守中(約1290左右在世)的〔粉蝶儿〕套(《牛訴冤》)，借着耕牛的悲惨命运隐寓农民在剝削掠夺下的哀痛，并且正面提出"我是一个直錢底物，有我时田园开辟，无我时仓廩空虛"的壮語。曾瑞(約1294左右在世)的〔哨遍〕套(《羊訴冤》)用双关的方式在"舍命于家，就死成仁，杀身报国"这样的語言里透露出当时人民的苦难和憤激。

刘时中(約1310左右—1354以后)，江西南昌人，生平不詳①。他的作品只保存下来題为《上高监司》的两套〔端正好〕：一套用十五只曲組成，称揚高监司"拯济"当地饥荒的"德政"；一套用三十四只曲組成，建言整頓当时鈔法和庫藏的积弊。內容談鈔法的套曲是先写成的，約作于至正十年(1350)前后。② 內容談饥荒的套曲写成在后，应作于至正十四年(1354)③。作者虽然不是这个时期的重要散曲作家，这两套散曲則很値得注意。首先是，作者在內容方面直接談論政治，并且談論的是当时社会上的

① 元代散曲作家中有两个刘时中：一个是刘致，字时中，号逋斋，石州宁乡(今山西平阳县)人，曾任翰林待制。鍾嗣成《录鬼簿》卷上"前輩名公乐章傳于世者"著录。另一个便是这个刘时中，他的时代較后，也沒有做过官。佚名《录鬼簿續編》著录。有人把他們常常混为一人。

② 套曲〔耍孩儿十一煞〕說："已自六十秋楮币行，只这两三年法度沮。"按：元代始行鈔法在元世祖至元二十四年(1287)，更定鈔法在元順帝至正十年(1350)。

③ 套曲第一〔滾綉球〕說："去年时正插秧，天反常，那里取及时雨降，旱魃生四野炎伤。"这与《元史》卷五十一"金不从革"条所記"至正十三年……江西龙兴……大旱"正合。同卷"稼穡不成"条云："至正十四年……江西龙兴……等郡皆大饥，人相食。"正是套曲写作之年。

重大問題，这种及时反映現实的作品在元代的散曲里儿乎是絕无仅有的。其次，由于作品內容的性質起了变化，于是在形式上就不能不突破陈規，这可以从它以“說帖”式的陈言献策扩大了散曲的应用范圍，以长达三十四只曲的組織方法打破了散曲的篇幅限制，以极为接近生活語言的純朴風格不同于当时群鶯清詞丽句的习倘等三个方面看得出来，也是应該予以肯定的。

在这两个套曲里，叙述災荒的一套显然有着較高的成就。作者抱着同情的态度，对于飢民的痛苦生活做了相当細致的刻画，从套数內的第四、第五和第六个只曲可見一斑：

〔滾綉球〕 甑生尘老弱疾，米如珠少壮荒。有金銀那里每典当！尽枵腹高卧斜阳。剝榆树飡，挑野菜尝，吃黃不老胜如熊掌，蕨根粉以代餱粱。鵝腸苦菜連根煮，荻笋芦蒿带叶咗，則留下杞柳株樟。

〔倘秀才〕 或是捶麻柘稠調豆浆，或是煮麦麸稀和細糠，他每早合掌擎拳謝上蒼。一个个黃如經紙，一个个瘦似豺狼，塡街卧巷。

〔滾綉球〕 偷宰了些闊角牛，盜斫了些大叶桑。遭时疫无棺活葬，賤卖了些家业田庄。嫡亲儿共女，等閑参与商；痛分离是何情況，乳哺儿沒人要撇入长江。那里取厨中剩飯杯中酒，看了些河里孩儿岸上娘，不由我不哽咽悲伤！

作者的笔鋒也接触到促成人民深陷如此悲惨境地的社会造因：“一日日物价高張；十分料鈔加三倒，一斗粗粮折四量。”并且指出災难具有人为的成分在內：“殷实戶欺心不良，停塌戶瞞天不当。吞象心腸歹伎俩，谷中添粃屑，米內插粗糠。”采取对比的手法，向以人民痛苦做为发財致富資本的官吏和縉紳进行譴責：“有錢的販米谷置田庄添生放，无錢的少过活分骨肉无承望。有錢的納寵妾买人口偏兴旺，无錢的受饥餒塡沟壑遭災障。小民好苦也么哥，小民好苦也么哥！便秋收鬻妻卖子家私丧。”有

一定的現实意义。不过，作者創作的主要意图是为高监司粜米之举歌功頌德，特別是在揭露鈔法敗坏情况的套曲里表現得更加明显。这套散曲揭露出不少吏胥和市儈的营私舞弊等骯髒勾当和荒淫无耻的糜烂生活，这当然是好的。但是，必須指出，鈔法敗坏固然是由于政治腐朽，更重要的原因則是农民大起义震动了封建王朝的基础，尽管更定鈔法，也不能挽救統治者的运命，反而使經济情况更加敗坏，加速了元代的灭亡。作者一方面主張"急宜将法变更，但因循弊若初，严刑峻法休輕恕"，另一方面則对于农民起义采取了极端痛恨的态度，进行"忽青天开眼覷，这紅巾合命殂"的恶毒詛咒，可見作者的立場和思想的阶級局限。同时，作品的文字粗糙，艺术性很不高。

这个时期的散曲作家多是些潦倒文人，很少兼写杂剧，和前一时期的散曲作家的情况大不相同。他們多事追求声律格調，儼然继承了前期"名公"的衣鉢，而又更加端謹。他們慣于撏撦詩詞陈句，功力較深，風格却未見超脫。作品的思想內容貧乏，不管是徜徉山林，或是沉湎酒色，流露出来的总不外調子低沉的消极情緒。在韵文領域里，散曲像一个未老先衰的人，这在元代后期的創作状况里充分地表現了出来。号称大家的張可久和乔吉虽然成就較高，但是終究跳不出前人窠臼，正代表了这个时期的創作水平。

第八章　元代詩歌和散文

第一节　元代詩文发展的概况和特点

元时，蒙古族的文化落后于汉族的文化，因之这一时期虽然蒙古上层分子占据中国統治地位，但詩歌和散文的創作基本上是汉族的文学的继續与发展。楊維楨《东維子文集》卷六《王希賜文集再序》中說："我朝文章肇变为刘、楊，再变为姚、元，三变为虞、欧、揭、宋，而后文为全盛。以气运言則全盛之时也，盛极則亦衰之始。自天历来，文章漸趋委靡，不失于搜猎破碎，則淪于剽盗灭裂，能卓然自信，不流于俗者几希矣。"他指出元朝一百多年中散文創作的变化与盛衰的情况，这些話不完全正确。但他提出元代散文全盛时期和欧阳玄在《贈舜美詩序》中叙述元詩的变化，观点完全一致。欧阳玄說："我元延祐以来，弥文日盛，京师諸名公咸宗魏晋唐，一去金宋季世之弊，而趋于雅正，詩丕变而近古。"欧阳玄所謂京师諸名公，指的是虞集等人。他和楊維楨两人都认为延祐时代是詩歌散文創作的繁荣时期。这里，值得注意的有两点。一个是元代詩文的盛衰和北曲杂剧的盛衰情况不尽相同，另一个是形成元代詩文自身特点的复杂的社会基础。

关于第一点，一般說来，杂剧繁荣于至元、大德时期，所謂

"一时人物出元貞"，許多偉大的作家和作品都产生在这个时期。在这同一时間，詩文不能同样繁荣的原因是由于元代詩文作家和杂剧作家的生活經历不大一样。詩文作家絕大部分有着一官半职，其中不少是社会地位很高的、政治上飞黄騰达的高官显宦。刘秉忠、許衡、吳澄和其他在当时文坛有影响的作家如王惲、姚燧、元明善、程巨夫、袁桷等都是如此。显赫的政治地位和优裕的物质生活限制了他們的視野，他們不可能接近人民群众，了解人民生活，正确地反映現实。至于由宋入元的文士如赵孟頫、方回、戴表元等，由于他們过去的社会地位和生活經历的关系，面对着新王朝的政治压力，在表达怀念故国和战后民生雕敝的感慨时，也不敢过分露骨，明目張胆地抨击新朝的措施。加上这些人一味摹唐仿宋，不能摆脫前人的束縛，就写不出偉大的作品来。同时元代統治者世祖忽必烈认为"汉人惟务課賦吟詩""何关修身，何益为国"①，而加以排斥，这和他对待戏曲爱好的态度不一样②，也影响到詩文的創作。

至于第二个問題，严格說来，元代詩歌散文发展到出現自己的特色的情况，不是延祐，而要稍晚一些。統观元朝一代詩文，沒有杰出作品也沒出現杰出作家，很难說什么繁荣。他們的詩文总的情况是思想內容比較貧乏，感情也不够深刻。題材狹窄，很少反映民生疾苦和社会重大事件，最多的是題画咏花、应酬贈答、碑傳題跋之类。这些詩文充滿着个人肤淺的感受、感想和言

① 参姚燧《牧庵集》卷十五《董文忠公神道碑》及《續資治通鉴》卷一百八十四至元十六年世祖問赵良弼語。

② 参楊維楨《元宮詞》和陶宗仪《南村輟耕录》卷二十"白翎雀"条。一般說，元代統治者对戏曲是爱好的。他們也曾干涉戏曲演出，那只是內容对他們不利，或是人民自行集会演唱，沒有經官府允許的情形之下，才那样做。

不由衷的敷衍、吹捧。就是那些为数不多的反映現实、同情人民疾苦的詩篇，有不少也往往流于肤淺、缺乏热情和較弱无力。而在艺术上，概括性不高，多写瑣瑣碎碎的事物，对生活体察不深，作品缺乏感染力。

由于元代是一个民族压迫严重的时代，这个时代对于汉族知識分子說，是一个苦悶的时代。在同（一作周）恕的《愁》这首詩里很清楚的表現出来了。他說愁这个东西，“除却五侯歌管地，人間何处不相随”。这就使得这个时代的詩文有一些与前朝不同的特点。元代社会自始至終差不多都是在一种錯綜复杂的民族矛盾和阶級矛盾中发展和变化着的，种族歧視一直存在。汉族文人或者是做不了官，或者是做小官，地位較高的也只能做一些沒有实权的翰林学士之类的文官。周馳在《送李伯英》詩中說：“江南才子去游燕，为忆明时正礼賢。休向薊門寻古迹，黃金台上草連天。”刘因《讀史》說：“中才随世就功名，恰似焦桐爨下鳴。到底中郎惟两耳，人間多少不平声。”都道出了这时期汉族文人的苦悶。就是那些做大官的汉族文人，也往往由于受到一部分反对汉化的蒙古貴族的排挤和打击，心情也并不是很愉快的。替元朝出了不少力的許衡，在一首辞召命的詩里說：“一天雷雨誠堪畏，千載風云漫企思。留取閑身臥田舍，靜看蝴蝶挂蛛絲。”就反映了作奴才的悲哀、恐惧心情。这是种族歧視在上层汉族文人作品中的反映，他們和一般封建社会政治上失意的知識分子情况不同，因而产生了一种特殊的希望，向往于一个安定的环境、生活不太奢华和鬧热、沒有强烈的刺激、半城半乡、半隐半仕的生活。这种情調的詩文在元初到元末的作品中，經常可以見到。張翥的《半村为傅处士赋》則比較突出：“半距城闉半距村，烟霞咫尺少尘喧。小車出市僕先路，斜日下山人到門。

两岸花阴連第宅，一川草色散鸡豚。田家数里将迎慣，时复相留醉酒尊。”他的詞《梁山舟中》也是这种生活情調的翻版。散文如宋本的《水木清华亭記》亦复如此。这种心情和意境都是在特定历史条件下产生的，它固然暴露了当时文人的消极和軟弱，但客观上多少透露了一些对現实不滿的情緒，有一定的时代气息。而这种倾向在元末的作家中相当普遍，如果硬要說元代詩文有所謂繁荣，那也只能是这个时期。这个时期滋长起来了这种感情，是农民起义激起蒙古統治阶級加强对汉族人民的歧視和鎮压的情况下的产物。

第二节　刘因、薩都剌、王冕和其他詩文作家

元代初年的文人大都經受过长期的战爭的蹂躪，和遭遇到种族的歧視，有时通过咏物，也有时通过对宋代抗敌民族英雄岳飞、文天祥等人的哀悼和歌頌，曲折地表达怀念故国之情和揭露一点統治阶級的腐朽与人民的苦难生活。这类作家很多，其中以刘因、赵孟頫較有成就。

刘因（1249—1293），字梦吉，号静修，河北容城人。詩、文、詞都为当时人所推重。元世祖至元十九年（1282）被征召入朝，不久即借口母亲年老多病，辞官还家。八年后又再召为集賢学士，他坚决推辞不就，至元三十年（1293）死于家中。有《静修集》。他强調作詩要有师承，但应于摹拟中表現出自己的意見。他的詩是元初文人中反映遺民思想較多的，虽然也很隐晦曲折，但感情比較眞摯、沉痛。《观梅有感》：“东風吹落战尘沙，梦想西湖处士家。只恐江南春意減，此心原不为梅花。”《海南鳥》：“越鳥群飞朔漠濱，气机千古見眞純。紇于風景今如此，故国园林亦

莫春。精卫有情銜太华，杜鵑无血到天津。声声解墮金銅泪，未信吳儿是木人。”这两首詩都借咏物来表达故国之思，虽然同样含蓄，但前者更多地直接流露了作者的情感，后者則借禽鳥倘解故国之忧的比喻和人們哪会不如鳥的慨叹，比較曲折地表示了叹惜和悼念的心情。有时則借咏史来抒发感慨，如《桃源行》、《书事》；也有的通过写景来借題发揮，如《白沟》、《登武遂北城》等。此外还有些委婉地表达对現实不滿的作品，如《里社图》說：“乱后疲民气未苏，荒烟破屋半榛蕪。平生心事羲皇上，回首相看是画图。”含意深远地表达了他的生活理想。他的詞虽无此境界，但艺术上有一些成就。如〔西江月〕：

看竹何須問主，寻村遙认松蘿。小車到处是行窩，門外青山屬我。　張叟腊醅藏久，王家紅药开多。相留一醉意如何？老子掀髯曰可。

語言朴素，寥寥数笔即勾画出詩人曠达不拘的性格和悠閑自在的心情。他的文頗多道学气，《上宰相书》及《武遂楊翁遺事》却能写出了当代知識分子屈辱、哀怨的心情和一个普通人民在战爭中所受到的悲慘遭遇，有一定程度的現实意义。但是也有一些墓志文字，表現了他的严重封建思想。

赵孟頫（1254—1322），字子昂，湖州（今浙江吳兴）人。有《松雪斋集》。以书画著名，亦工詩文。本宋宗室；宋亡，程巨夫奉元世祖命搜罗江南遺逸，被推荐入朝，官做到翰林学士承旨。由于他以宋王孙仕元为显官①，頗为当时遺民所輕，他侄子也因这件事和他断絕了来往，蒙古貴族中也經常有一些人反对他，因而心情比較矛盾，詩中常有自我譴責之意。如《罪出》：

① 赵孟頫是宋秦王赵德芳之后，他的六世祖赵偁是南宋孝宗赵眘的父亲。

在山为远志，出山为小草。古語已云然，見事苦不早。平生独往願，丘壑寄怀抱。图书时自娱，野性期自保。誰令墮尘网，宛轉受纏繞。昔为水上鷗，今为籠中鳥。哀鳴誰复顾，毛羽日摧槁。向非亲友贈，蔬食常不飽。病妻抱弱子，远去万里道。骨肉生别离，丘壠誰为扫。愁深无一語，目断南云杳。慟哭悲風来，如何訴穹昊。

懺悔、抑郁之感，情見乎詞。《述怀》、《送高仁卿还湖州》、《至元庚辰由集賢出知济南暫还吳兴赋詩书怀》等作品，都流露了这种无可奈何、希望放归乡里的心情。这种情緒在元初被迫出仕的文人中有它的代表性。由于赵孟頫和宋王朝有着更密切的关系，所以他对南宋的灭亡比他人表現了更多的黍离之悲，《松雪斋集》里很多这类作品，其中《岳鄂王墓》是比較特出的：

鄂王坟上草离离，秋日荒凉石兽危。南渡君臣輕社稷，中原父老望旌旗。英雄已死嗟何及，天下中分遂不支。莫向西湖歌此曲，水光山色不胜悲！

通过叹惜岳飞的屈死，指責了南宋君臣的苟安政策，既有慨叹，又有惋惜。国土淪亡，山河变色，在詩人笔下西湖的山水好像也不胜悲愁，沉痛悲憤之情，溢于言表。他的詞也大多是这种意境，如〔木兰花慢〕、〔虞美人〕等作品，但其中流露了更多的感伤情調。艺术上則多半因襲前人，很少創造。

元初蒙古統治阶級在征服汉族及其他少数民族的过程中，实行軍事恐怖政策，燒杀擄掠的現象层出不穷。詩人們也曾拿起过正义的笔，揭露和譴責了这种殘酷的暴行。楊宏道的《空村謠》写到农村殘破的情况是：

凄風羊角轉，曠野埃尘腥。膏血夜为火，望际光清熒。頹垣俯积灰，破屋仰見星。蓬蒿塞前路，瓦礫堆中庭。杀戮余稚老，疲羸行欲傾。

高昌的《涿州季春即事》、尹廷高的《过故里感怀》反映了农村小邑遭受战火后凄惨荒凉的情况。这些都是元統一前后的好詩，但隔不多久这类题材就消失了。

元初南方的地主阶級知識分子由于政治和經济上和旧王朝的联系，有一部分人对新的統治者产生过一定程度的矛盾和不滿。但是由于元世祖接受了汉化的建議，經济上继承了封建剝削方式，保护了他們的利益；政治上崇儒尊孔，派人至江南广搜遺逸，給他們高官厚祿。到延祐初(1315)，更恢复了唐宋以来的科举取士制度。于是情况便有所改变，大部分知識分子不再有抵触情緒，陶醉在狭小的天地里，文坛上就出現了大量題画咏花、应酬贈答的作品。号称元代四大家的虞、楊、范、揭便是其中的代表人物。

虞集(1272—1348)，字伯生，蜀郡人，侨居江西临川。有《道园学古录》。楊載(1271—1323)，字仲弘，杭州人。有《楊仲弘集》。范梈(1272—1330)，字亨父，一字德机，清江(今湖北恩施)人。有《范德机集》。揭傒斯(1274—1344)，字曼碩，龙兴富州(今江西丰城)人。有《揭文安公全集》。他們是当时文坛的領袖，“声名滿天下”，但实际成就并不那么高。他們虽偶尔也有些反映現实的作品，如虞集的《次韵陈溪山樱履》、范梈的《閩州歌》、揭傒斯的《雨述》、《楊柳青謠》，客观上暴露了封建社会的某些黑暗；但他們作品的基本情况却是內容空泛，題材狹窄，思想性不高。在艺术上摹仿多，創造少，沒有自己独特的風格，但个别作品也有写得比較出色的。如虞集的詞〔風入松〕用“杏花、春雨、江南”六个字，十分精炼和形象地渲染出江南的春景；楊載的《宗阳宫望月》“大地山河微有影，九天風露寂无声”，揭傒斯的《归舟》“大舸中流下，青山两岸移”，都能生动地描繪出自然界美丽的景色

和山水中幽静境界。

这一时期的作家作品大都和“四大家”相似，能摆脱这种影响，别开生面的則是詩人薩都剌。

薩都剌(1272—？)①，字天錫，号直斋，本答失蛮氏，祖父因功留鎮云、代，遂居雁門(今山西代县治)，实为蒙古人。有《雁門集》。他本以写宮詞著名。詩風清丽俊逸，亦有豪迈奔放之作。他的《过居庸关》不仅揭露了战爭的殘酷，而且强烈地表示出对和平生活的向往：“上天胡不呼六丁，驅之海外消甲兵。男耕女織天下平，千古万古无战爭。”《題画馬图》能摆脫当时一般題画詩的覊絆，表現了和《过居庸关》同样的反战思想。《鬻女謠》和《早发黃河即事》表达了詩人对人民苦难深切的同情，两首詩都用貧富对比的手法，譴責了剝削阶級的驕奢淫泆，从而突出了封建社会的阶級矛盾。他的詞成就比詩高，《登石头城》表現了他詞風的特色；〔滿江紅〕(《金陵怀古》)則更是一首成功的作品：

> 六代豪华，春去也更无消息。空悵望，山川形胜，已非疇昔。王謝堂前双燕子，烏衣巷口曾相識。听夜深寂寞打空城，春潮急。　思往事，愁如織。怀故国，空陈迹。但荒烟衰草，乱鴉斜日。玉树歌殘秋露冷，胭脂井坏寒螿泣。到如今只有蔣山青，秦淮碧。

这首詞豪迈而带感慨，抒写了一个吊古伤今、襟怀磊落的詩人的感受。在山光水色的描摹中寄托了青山常在、碧水常流、富貴

① 《新元史》說他弱冠登泰定四年(1327)进士，那是把干文傳《雁門集序》“逾弱冠成丁卯进士”錯讀了。《雁門集》有《贈欽师》和《送聞师之五台》两首詩。法欽卒于元成宗元貞元年(1295)，若薩氏生于元武宗至大元年(1308)則不可解；法聞卒于延祐四年(1317)，如薩氏生于至大元年，此时仅为十一岁儿童，何能与当时全国知名的高僧有詩文往来。他的生平和家庭可参閱他的詩《溪行中秋玩月》。

如过眼烟云的思想。叹惜而略带感伤，抒情而又写景。用前人詩句、典故切合时地，并能使之溶化，在艺术上达到了較高的境界。

元末由于統治集团进一步腐化，民族矛盾和阶級矛盾日益尖鋭，社会动蕩不安；农民大起义更彻底暴露了这个社会的黑暗和矛盾。处在这風雨飄搖时刻的知識分子，由于各种不同原因，也起着不同的变化，这种变化也就在他們的作品中反映出来。一部分出身貧寒、本来就对現实抱有不滿的知識分子，进一步对这个社会感到鄙視和憤激，从同情人民、譴責統治阶級出发，写出了一些揭露黑暗現实的作品，如王冕；另外一些依附于統治者的知識分子也預感到社会危机，从企图延續元朝的統治出发，写出了一些暴露現实、諷諭时政的作品，如迺賢、楊維楨、貢师泰等人，这些作品客观上也起了抨击封建社会的作用。还有一部分人由于丧乱感到忧惧、彷徨、苦悶，采取了逃避現实的消极态度，写出了一些隐逸詩，如倪瓚、錢惟善等人的作品。

王冕（？—1359）①，字元章，别号煮石山农，浙江諸暨人。有《竹斋詩集》。家庭比較貧苦，小时候曾放过牛。依靠自学，获得了一些知識，被韓性收为弟子，遂成通儒。本想以自己的才能为社会做一番事业，但在考进士时，屡試不第，知天下将乱，遂决心放棄仕途的追求，做一个隐士，但他的心却是不平靜的。貧寒的出身和流浪江湖的艰苦生活，使他对广大人民所受的苦难比一般知識分子有更深的体会，对黑暗現实也有更清楚的认識。晚

① 有人把王冕生卒年說成元順帝至元元年（1335）至明成祖永乐七年（1407），那是把他儿子王周（字师文，号山樵）的生卒年錯当作王冕的了。見呂升撰《山樵先生行狀》。王冕卒年可参閱其友人張辰所著《王冕傳》。

年避居会稽(今浙江紹兴)九里山，种植豆粟，灌园养魚，維持生活。他的詩主要表現有下列几个方面：

一、反映元末江南人民的苦难，表达对人民的同情。屬于这方面的詩篇有《南風热》、《痛哭行》、《江南妇》、《伤亭戶》、《陌上桑》、《悲苦行》、《秋夜雨》等等。《伤亭戶》以沉痛憤激的心情，反映了人民在賦稅、徭役和鞭笞的淫威逼迫下，"瓮中无粒粟""僵尸挂荒屋"的凄慘悲凉的境況。在《悲苦行》中說："我感此情重叹吁，不觉泪下沾裳裾。安得壯士挽天河，一洗煩郁清九区，坐令尔輩皆安居。"希望出来一个壯士解除受难者的痛苦，这虽是幻想，但却表現了作者同情人民的热心腸。

二、对元代統治阶級的諷刺和抨击。如《冀州道中》說："切問老何族？云是奕世儒。自从大朝来，所习亮匪初。民人籍征戍，悉为弓矢徒。纵有好儿孙，无異犬与猪。至今成老翁，不識一字书。"作者通过老人的叹息，指責了蒙古統治者对汉族文化的摧殘。《古时叹》則借古諷今譴責了統治者对知識分子的奴役。在《盘車图》中作者强烈地指斥了統治者对江南人民的掠夺。《江南妇》則通过"一笑可得十万錢"的燕赵女儿的描繪，側面譏刺了貴族生活的腐化和驕奢。

三、通过吊古伤今，曲折地表达了民族意識。如《勁草行》通过"十月霜風吹不倒"、"节如劍竹花如稻"的一株草，歌頌了"汉家不降士"的气节。在《贈蔣清隐》一詩中对于甘心做元統治者帮凶的人，加以无情譏笑。而在《錢唐紀行》中說："行殿向日古燐飞，游子无言泪如水。"眷怀宋室、吊古伤今的沉重心情，明显可見。

四、述志，蔑視利祿，歌頌隐居生活。如《秋夜偶成》："且自草衣同牧竖，不須驄馬列官曹。"表現了不願与統治者同流合污

的志向。作者还往往通过对梅花冰洁的歌頌来表示自己的节操，如著名的《墨梅》："我家洗砚池头树，个个开花淡墨痕。不要人夸好顏色，只留清气滿乾坤。"又如《白梅》："疏花个个团冰雪，羌笛吹他不下来。"

他的詩語言质朴、自然，善于用比兴手法，在艺术上有一定成就。

楊維楨(1296—1370)，字廉夫，号铁崖，別号铁笛道人，諸暨(今屬浙江)人。有《铁崖古乐府》和《东維子集》。他讀过很多书，元末做过天台县尹、江西等处儒学提举等官。他的詩在当时很有名，称为"铁崖体"。其实由于过分追求新異，往往陷于怪誕、晦澀。乐府詩客观上揭露了一些社会黑暗。竹枝詞語言通俗、清新，很有民歌風味。如《海乡竹枝歌》："潮来潮退白洋沙，白洋女儿把鋤耙。苦海熬干是何日？免得儂来爬雪沙。"在《題苏武牧羊图》中，流露了一点民族气节的歌頌，而《席上作》一詩对張士誠依附元朝的譏刺，頗为中肯。

倪瓚(1301—1374)，字元鎮，号云林，江苏无錫人。有《清閟閣集》。性格孤傲，絕意仕进，喜爱流連山水，观賞竹石。晚年虽很清貧，但不輕易为富人作画，足迹不踏权貴之門。他的詩題材狹窄，流露了較多的消极情緒。但由于他精于书画，咏景和題画詩都写得很出色，能做到"詩中有画，画中有詩"。《竹枝詞》"阿翁聞說国兴亡，記得錢王与岳王。日暮狂風吹柳折，滿湖烟雨綠茫茫。"于写景之中寄托了对前代兴亡的无限感叹。《題郑所南兰》"秋風兰蕙化为茅，南国凄凉气已消。只有所南心不改，泪泉和墨写离騷。"則表現了明显的民族意識。

倪瓚的作品比較典型的代表了元朝末年文坛的一个主导傾向，境界不高，風格纖弱。

第九章 南　　戏

第一节 南戏的发展

南戏原来是浙江溫州一带的地方性剧种，在宋徽宗（赵佶）宣和年間（1119—1125）已經开始流行，到南宋时，盛行一时，当时叫做“永嘉杂剧”或“戏文”。大約在宋度宗（赵禥）咸淳四年至五年（1268—1269）之間，《王焕》戏文曾在南宋的首都临安（今杭州）城內風靡一时。至迟在南宋末年，南戏傳入苏州一带。到了元朝，南戏仍然盛行。当时有一些演員，如龙楼景、丹墀秀等人，专工南戏，演技十分出色。也有不少作家撰写南戏剧本，这些作家大都是书会中人，如武林书会的蕭德祥、敬先书会的柯丹丘、九山书会的史九敬先、刘一捧等。到元順帝（妥欢帖睦尔）时代（1333—1367），作家更多，出現了杰出作家高明。这时南戏的流行也不再限于浙江、江苏两地，而傳入江西、安徽等地了。因此就出現了各种声腔：海盐腔、杭州腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔等。由于各地声腔的不同，因而又产生出新的地方剧种。

元代的南戏剧本完整地流傳到今天的不过十六本左右，但是在一些戏曲文献中还保存了一百十九种剧本的片段曲文，并且留下了三十三种全佚的剧本名目。根据这些不算完备的統計，

元代南戏剧本的总数至少也在一百六十八本以上。九十余年中，南戏作为一个地方性的剧种，竟有这么多的剧本，不能不説是一个創作的繁荣时代。

然而，正如明代徐渭在《南詞叙录》中所說，南戏一开始就遭到封建士大夫的鄙視。在元朝，它也不像北曲杂剧那样，被很多知識分子所重視；只是到了元末，情况才有改变。南戏的这种遭遇，和当时統治阶級对江南地区的政治迫害是分不开的。

元朝的民族压迫十分殘酷，統治阶級把居住在国內的各族人民分为四等，"南人"被列为最低賤的一等。南戏兴起的地域正是以浙江为中心，逐漸蔓延到福建和江苏的。而远在元初，武裝反抗运动就在这一带此伏彼起地連續进行着。元朝統治阶級为了扑灭人民反抗的怒火，实施軍事鎮压，派軍队駐守在重要的地方，仅在浙江一处就有軍事据点一百余所。作为反映江南人民生活的南戏的发展，面临着这样的形势必然受到影响。尤其是北曲杂剧"傳入南徼"，并且随着南宋灭亡以后，元朝政治、軍事的統治势力在南方的扩張和巩固，杂剧在南方剧坛上也就"一时靡然向風"，盖过了南戏。明代朱有燉的一首《元宫詞》說："江南名妓号穿針，貢入天家抵万金。莫向人前唱南曲，內中都是北方音。"（淸錢謙益《列朝詩集》）也证明元朝統治者对南戏并不爱好和欢迎。有一些杂剧虽然采用了南曲，却作为打諢調笑的小插曲来处理①，有些文人更把南戏看作是"亡国之音"②，这些都說明南戏在当时的剧坛上是处于被歧視的地位。到了元末，由于元朝在南方的統治地位搖搖欲墜，杂剧的支配力量也随着发生动

① 关汉卿《望江亭中秋切膾旦》和張国宾《薛仁貴荣归故里》等剧都有这种情况。

② 周德淸《中原音韵》中記"前輩余論"說，南宋戏文为"亡国之音"，北曲为"治世之音"。

摇而衰落下去，南戏才得到进一步的发展。

南戏虽在歧視中成长起来，却不拒絕从其他文艺形式中吸取养分。南戏乐曲的杂綴式的組成，一出中往往混用两种以上的宮調，以及各出开始时先唱曲詞然后科白，这些都異于其他剧种，而和产生在南戏之前的諸宮調相同。和北曲杂剧交流之后，无論在內容或形式方面它更多地吸取了北曲杂剧的养料，例如采用北曲，出現了南北曲合套的現象，并且逐漸放棄了它原来另支歌曲的拼湊方式，而采用杂剧联套的办法，这就为集中地細致地刻划人物性格提供了更好的条件。于是，南戏逐漸地由一个比較粗糙的艺术形式轉变为一个比較完美的艺术形式。拿早期的《張协状元》和元末的《琵琶記》比較，馬上可以看到：前者結构松散，科諢过多，人物个性不突出；后者組織严密，赵五娘等形象深刻动人。和杂剧比較起来，无論在反映复杂的社会生活方面，或者在納入复杂的情节和集中地刻划人物性格等方面，南戏也显示出了自己的长处。南戏的《拜月亭》虽然受到关汉卿《閨怨佳人拜月亭》杂剧多方面的影响，在人物性格的刻划上却更細膩生动。这就获得了南戏在剧坛上更为普遍地长久地流行的生命力。在后期杂剧脫离生活、趋向衰微的情况下，加上"北曲不諧南耳"(明王世貞《弇州山人四部稿》卷一五二《艺苑卮言》附录一)的傳統爱好原因，使得南戏在后来能够得到进一步的发展而胜过当时的杂剧，在元末的剧坛上頓然放射出光輝夺目的異采。

南戏的体制大致有这些特点：一本剧沒有一定的出数，可长可短；一出中不限于通押一韵，也不限制机械地用一个宮調的曲牌；登場演唱的角色沒有限制，可生可旦，不必一人独唱到底，甚至二人互歌，或数人合唱，完全不受約束。这种艺术形式上的自由和灵活无疑是有利于情节內容和思想感情的表达的。

南戏的题材基本上取自現实生活和民間傳說。它的思想內容較为自由进步，人物个性鮮明生动。例如在《司馬相如》的佚文里，卓文君唱："弦断鸞胶何日續？不如桃李犹得嫁东風。"这样的思想性格是和封建礼教水火不相容的。又如在《賽金蓮》的佚文里，賽金蓮母亲把金蓮和她的爱人拆散，选送入宮，賽金蓮唱："听訴痛情，妾本来，嬌眷在豪門里。因为个人，效比翼，半路里，拆散鸞凤侶。奴被娘行，狠毒心怀嫉妒，受禁持，誤落在王宮，深坑殿里。"她把宮廷的富貴生活看作是一个坑害人的囚籠，流露出对自由生活的向往。此外，像《宦門子弟錯立身》里的完顏延寿馬，为了爱情，抛棄豪門富貴，去做一个"行院人家的女婿"。这好像只是个人間的男女之爱，但是显然有一种和封建思想相反的新的思想隐藏在爱情后面，做了有力的支持。

南戏就是这样以它进步的思想內容和完美的艺术形式受到了当时广大人民的欢迎。到了明代，它更发展成为一个最重要的全国性的剧种——"傳奇"了。

第二节 《拜月亭》和其他作品

元代南戏絕大多数是描写男女爱情故事的。其中像《崔鶯鶯西厢記》、《風流王煥賀怜怜》、《王魁負桂英》、《苏小卿月夜泛茶船》等作品，都采用了当时南方和北方的人民群众所非常熟悉的题材。这些作品，通过青年男女的爱情和婚姻問題，对罪恶的封建婚姻制度作了无情的揭露和有力的冲击。无論故事的結局是悲剧性的还是喜剧性的，都明显地体現了人民群众的爱憎。在这一类作品中有突出成就的是《拜月亭》。

《拜月亭》① 描写秀才蔣世隆、蔣瑞蓮兄妹和兵部尙书的女

儿王瑞兰、左丞的儿子陀滿兴福四人經过种种悲欢离合的波折而結合为两对夫妻的故事。蔣世隆和王瑞兰的爱情是作者着力描写的中心事件。作者热烈地歌頌了他們忠实于爱情而坚强不屈的品质。剧本所反映的这个主題思想有着較深刻的社会意义。

首先，《拜月亭》表現了反封建的思想傾向。王瑞兰被迫离开染病的丈夫的身边，是由于她受到了有錢有势而蛮横无理的父亲所施加的巨大压力；她最后能够和丈夫团圓，和她坚持反对門第观念和家长包办婚姻的思想和行动是分不开的。作品通过爱情故事，对封建礼教、封建势力进行了批判和抨击。

其次，作者把爱情故事放置在一个社会动乱、人民流离失所的背景当中来展开描写，在以前的同类作品里还很少有过这样的处理。兵荒馬乱的岁月，生离死别的境遇，和剧中人物的命运紧密地結合了起来。作品相当真实地描写了在那个时代的特定环境里必然发生的事件。

王瑞兰和蔣世隆之間的爱情的发展不落窠臼，在很大程度上打破了通常的才子佳人一見鍾情的框子。在顛沛流离的苦难生活中彼此同情和互相帮助，成为他們产生爱情的基础。后来他們的爱情受到了封建势力的阻撓破坏，这无疑会加深讀者对封建势力的憤怒和憎恨。正是在这些地方，《拜月亭》获得了艺术上的成功，既使反封建的思想意义深化，又使社会背景的描写不变成游离的部分，而和爱情故事維持着有机的联系。

在人物描写方面，王瑞兰的形象刻划得比較成功。她是一个在优裕而安靜的环境里长大的閨閣小姐，一方面深深地遭受着封建道德礼教的束縛，一方面对社会上錯綜复杂的情况又毫

① 《拜月亭》相傳为元施惠所作。它有两种不同文字的本子，这里据較早的《月亭記》本来作叙述。它的刊刻时期較前，从文字上看，也可能比較接近原作。

无所知。战爭把她从幽静的閨房里赶到了生疏而寬广的天地，孤身一人，和全家分散。这时候，她遇見了蔣世隆，得到了同情、帮助和溫暖。然而，由于封建意識的負担，她的內心充滿了畏惧和疑虑，在行动上羞羞澀澀，躲躲閃閃，对爱情的归宿不敢有明朗的表示。直到在广王鎮招商店內，蔣世隆再三苦苦地向她提出結婚的要求和王婆从旁說合以后，她才闖过了这道难关。从此，她的性格逐步地坚强起来，終于走上叛逆的道路。作者就是这样細致而合情合理地写出了王瑞兰性格发展的过程。

《拜月亭》的几个場面富有艺术的魅力。例如第十七折“兄妹失散”到第二十折“蓮遇夫人”，描写骨肉失散，充滿了悲凄的气氛。其中上場的人物只有四个，每人都有大段的唱詞和說白，但作者写出了一个是鎮靜自如的成年男子，一个是慌張失措而又聰明伶俐的小姑娘，一个是无依无靠的老妇人，一个是經事不多而又文雅沉着的大家閨秀，各人有各人的口吻，各人有各人的神态，毫不重复。第二十三折“夫蓮同行”的曲詞优美动听，既抒发了王夫人、蔣瑞蓮当时的情感，又写得很有文采：

〔排歌〕（夫）黯黯云迷，寒天暮景，区区水涉山登。（貼）蕭蕭黃叶舞風輕，这样愁頓不慣曾經。（夫）不忍听，不美听，听得胡笳野外两三声。（合）風力勁，天气冷，一程分作两程行。（貼）数点昏鴉，投林乱鳴，宿霧晚烟冥冥。（夫）遙遙古岸水澄澄，野渡无人舟自橫。（貼）不忍听，不美听，听得孤鴻天外两三声。（合前）（夫）前路便行怎生，那更天将暝。忧心战兢兢，伤情泪盈盈。（貼）那些儿凄惨，那些儿寂寞，淸風明月最关情。（夫）无人来往冷淸淸，叫地不聞，天不应。（貼）不忍听，不美听，听得疏钟山外两三声。（合前）（貼）忽地明，一点灯，遙望茅檐认不眞，意儿省，休得慢騰騰。（夫）休辞迢递，望明前去，远临北地叩柴扃。（貼）今宵村舍暫稍停，卧山城，长短更。（夫）不忍听，不美听，听得秋砧月下两三声。

《拜月亭》在艺术上还有不够完整的地方。开始几折过于冗长。陀满兴福和蔣瑞蓮的結合虽是作为陪衬的輔綫出現，在全剧却显得是一个贅疣。

和《拜月亭》题材相近的著名作品有柯丹丘的《荊釵記》。在南戏里，描写男子負心題材的作品很多，《荊釵記》却歌頌了一个富貴不忘糟糠妻的人物王十朋。他中了状元以后，拒絕重娶相国之女。更可貴的是，他在万俟丞相的压力下，能据理駁斥“貴易妻”的荒唐說法。在这点上說，《荊釵記》有它的进步意义。作品对錢玉蓮的继母和姑母貪財愛勢的暴露和批判，相当充分有力。个别場面的描写也还动人，例如“辞灵”描写錢玉蓮出閣辞亲，活画出一个悲凉的場面。

但是这个作品封建說教的气味比較濃厚，作者創作的目的主要是从封建道德的角度表揚“义夫节妇”。整个来看，艺术上也比較粗糙，語言貧乏，人物性格不突出。

《白兎記》也是一个著名的作品。它写刘知远“变泰发迹”和他的妻子李三娘在家受苦受难的故事。在题材上，《白兎記》继承了宋代的《五代史平話》和金代的《刘知远諸宫調》，因而富有民間文学的色彩。像刘知远在馬鳴王庙中偸吃福鸡，李洪一夫妇定計用两头尖的橄欖样的水桶、钻眼的水缸、五尺五寸长的磨房虐待李三娘等描写，都不可能出于一般文人的笔下。

李三娘是个善良的受尽折磨的妇女形象。她十六年如一日，逆来順受地等待着丈夫的归来。在她的身上反映了封建社会广大妇女的悲慘遭遇，所以更加使人同情。

《白兎記》写得最成功的是封建家庭的內部矛盾。李洪一夫妇殘酷而貪婪，代表了封建地主阶級的丑恶本质。对于刘知远的描写基本上是失败的。作品里流露出来的宿命論和迷信思想

更是封建性的糟粕。

历来和《荆釵記》、《白兎記》、《拜月亭》并称为元代"四大傳奇"的《杀狗記》①，通过一个家庭中兄弟、夫妻和叔嫂之間的关系的描写，宣揚"亲睦为本"、"孝友为先"和"妻賢夫禍少"的封建道德信条，說教气息比較濃厚，艺术上也无特色。但作品中对"酒肉朋友"之間的种种卑劣的势利行为有比較充分的刻划和暴露，在这方面有一些能吸引人的生活場面的描写。

元代南戏还有一类描写富有爱国精神的历史英雄人物的作品，《牧羊記》和《东窗記》可以做为代表。《牧羊記》写苏武出使"番邦"，被谗受害，宁死不降，持节牧羊，十九年后方才还朝。苏武的忠貞、坚强的性格刻划得还算突出。尤其是"吃雪"和"望乡"两出，感人的力量較深。《东窗記》写秦檜誣害岳飞的故事，艺术上比較平庸，不見出色。应該指出，这类作品的創作、演出和流傳，在当时存在着尖銳的民族矛盾的历史条件下，有着特殊的意义。作品中对苏武的歌頌，对卫律、秦檜等的譴責，都能和广大人民群众的感情取得共鳴。

以上所述的几个南戏剧本，大都是无名氏的作品，有的虽有主名，却也不一定可靠。它們产生以后，曾經得到不止一次的加工潤色。眞正有了作者主名的是高明的《琵琶記》。在高明写成《琵琶記》以前，許多无名氏作家的作品在思想內容和艺术創作上都給他提供了不同程度的营养，为他的創作做了必要的拥篲清路的工作。即以"双綫对比"的結构方式而論，在《荆釵記》和《白兎記》里还不过是一条极細微的綫，而高明在《琵琶記》里就把它当作主要的艺术表現手法继承下来了。

① 《杀狗記》相傳为元末明初人徐㽔所作。今天見到的本子已由明代吳中情奴、沈兴白、馮梦龙等修改过。

第三节　高明的《琵琶記》

高明(1305?—1359)，字則誠，号菜根道人，后人称他东嘉先生，溫州瑞安(今浙江瑞安)人。他早年乡居，后来热衷于功名富貴，終于走上应举的道路。直到元順帝至正五年(1345)，他四十岁左右，才中了进士，在处州、杭州等地作小官。至正八年(1348)，他曾在鎮压方国珍的元軍里任都事，后来因与統帅意見不合，"避不治文书"。方国珍投降后，他回到杭州隐居，但是又被拉出来做了几年的官。至正十六年(1356)以后，他归隐在宁波南乡的櫟社，"以詞曲自娱"，《琵琶記》大約是在这一时期完成的。

高明的作品，除《琵琶記》以外，还有南戏《閔子騫单衣記》和《柔克斋集》詩文二十卷，大多散佚。現在还能看到的詩、文、詞仅有五十多篇。从这些作品中可以看出，他是一个封建倫理思想非常濃厚的人，他写的《华孝子故址記》、《孝义井記》和《王节妇詩》等作品，都直接歌頌"孝"、"义"、"节"这些封建道德。此外，也可以看出，他对黑暗的現实有一些不滿："山空月冷不可留，人間苛政皆尔儔"(《題画虎》)，"几回欲挽銀河水，好与蒼生洗汗顏"(《游宝积寺》)都表明他对人民痛苦生活的同情。他在更多的詩里所流露的是菲薄名利、恬淡自守的思想，如："莫說市朝事，功名欲逼人。"(《題一靑軒》)"人生溫飽不足多，莫羡东家著綺罗。"(《白紵篇送顾仲明》)他的这些思想，在《琵琶記》里也有反映。

《琵琶記》是写赵五娘和蔡伯喈的故事。这个故事早在民間流傳，南宋时就已成为民間讲唱文学和戏文的題材。陆游曾在《小舟游近村舍舟步归》詩中說过："斜阳古柳赵家庄，負鼓盲翁正作場。身后是非誰管得，滿村听說蔡中郎。"明代徐渭在《南詞

叙录》里列举了宋元南戏的傳統剧目，其中有《赵貞女蔡二郎》，并注明"即旧伯喈棄亲背妇，为暴雷震死"，說它是"戏文之首"，但这个剧本沒有保存下来。我們根据北曲杂剧里所征引的故实，大致知道：赵五娘罗裙包土，替公婆筑坟，是个被歌頌的人物；蔡伯喈則是一个譴責的对象，他不顾父母，遺棄妻子，結果被暴雷震死。

高明的《琵琶記》根据民間戏文改編，在內容上作了很大的变动。最根本的变动是：棄亲背妇的蔡伯喈变成了时刻在怀念父母和不忘发妻的人物。作者把蔡伯喈对父母"生不能养，死不能葬，葬不能祭"的"三不孝逆天罪大"和再婚牛府的負义行为，用他不肯赴选，父亲不从，他要辞官，皇帝不从，他要辞婚，牛相不从的"三不从"来开脱，把負心归咎于客观的环境。并且在最后以他一夫二妻的大团圓作結。这种改变是由作者的世界观决定的。作者在开場的曲子里就明确提出了"不关風化体，纵好也徒然"的文学創作主張。他并且提醒观众对《琵琶記》要"这般另作眼儿看"。看什么呢？"只看子孝共妻賢"。目的很明显，就是为了宣揚封建倫理道德，給人們在舞台上树立"孝子賢妇"的榜样。作者这种創作意图的确也在《琵琶記》所描写的許多重要方面体現出来。如同剧中人常常在进行封建說教，就是一个明显的例证。作者有意为蔡伯喈安排下一个"三不从"的情节，想把他打扮成一个孝子，要通过这个人物来宣揚孝行，但是蔡伯喈的实际行为很难辯护，因此只好違背生活的邏輯，强行捏合，最終还是漏洞很多。剧末的大团圓結局，也显然是为了調和矛盾而故意安排的。这些都是作者封建倫理思想在《琵琶記》里的具体反映。

但是，总的来看，《琵琶記》仍然是一部优秀的作品。它的客观內容和作者的主观意图并不完全一致。这是因为民間傳說本

身具有生活的丰富性和复杂性。只要作者对待生活的态度基本上还是客观认眞的，他就不可能完全違反生活的規律，用自己主观上狭隘的封建倫理的概念来代替它。作者为了眞实地描写赵五娘悲慘的生活遭遇，突出她在災荒岁月中独自养亲的艰难处境，便不能不多方面地反映这种生活。尽管想塗上封建性色彩，把她写成賢孝之妇，仍旧不能掩盖这个人物性格的光輝。正是由于作者思想上还有进步的一面，他对赵五娘所受的苦难怀有深切的同情，才能使他作这种忠实于現实的描写，从而在她身上反映了我国千百万妇女在封建制度下的悲慘遭遇，概括了她們傳統的美好品质。蔡伯喈这个人物，作者也沒有把他簡单化，而是較为細致深刻地描写了他动搖的性格特色和复杂的內心矛盾，从而在客观上暴露了封建道德的虛伪和矛盾。对其他次要人物的描写，基本上也是眞实的。蔡公、蔡婆、張广才这些善良而平凡的人物和专横自私的牛相、为封建教养所禁錮的牛女比較起来，更容易得到人們的同情。作为背景出現的災荒年岁中的人民苦难生活，社长和里正的为非作歹，也都眞实地反映了元代的社会面貌。另外，在艺术上，《琵琶記》也有它的一些独特的成就。这些都是《琵琶記》作为一部优秀作品的精华部分。从南戏的发展上来看，《琵琶記》更是一部重要的作品。它是南戏由民間文学过渡到文人創作的轉折点。

总之，高明之所以取得这样的成就，是和他向民間傳說汲取养料分不开的。赵五娘形象的創造，正是在民間傳說的基础上加以丰富和发展的結果。

赵五娘是一个普通妇女的光輝形象。她对丈夫有着深厚的爱情，生活上不羡慕荣华富貴，因此不贊成丈夫上京赶考。她深深知道丈夫丢下年老的父母离家远出不仅不应該，而且将給自

己带来"一身难上难"的困难处境；另一方面她也不免害怕丈夫一旦"儒衣才换青"会"恋着娉婷"，而忘了自己。可是在丈夫迫于父命走了之后，她把这些忧虑和痛苦都藏在心底，毅然地負起了独自持家养亲的重担。在丈夫毫无音信的情况下，在碰到极端艰难的災荒年月里，她再三劝慰因为儿子久久不归、饥餓难忍而日夜閙吵的公婆；她典尽了自己的衣衫首飾来勉强支撑一家人的生活；为了公婆她"含羞忍泪"去"請粮"，拜求为非作歹、凶恶如盗的里正。她尽最大的努力来供养公婆，而自己背地里吃糠充饥；为了埋葬死去的公公，她剪下头发，沿街叫卖，麻裙包土，自筑坟台；最后她画下形衰貌朽的公婆遺像，背着琵琶，卖唱求乞，上京寻夫。她的这些十分感人的行动，已經远远不是作者所企图宣揚的封建孝道能够概括，更不是和那些"割肉疗亲"式的封建愚孝能够相提并論；它已經是体现了在封建制度下不能掌握自己命运的我国妇女在极端艰苦的生活环境里自我犧牲、舍己为人的可貴精神和她們善良、勤朴、坚忍、尽責这些傳統的美好品质。在最困难的时候，赵五娘并不是沒有絕望过，她想去投井，想"几番拚死了奴身己"，可是一想到丈夫，想到年老的公婆，想到自己的責任，她又坚持活下来。正是在这些地方，体現出了赵五娘性格的光輝，因而使讀者对她的悲慘命运感到更为深切的同情。尽管作者让赵五娘自己再三申說是为了做"孝妇"，但是，在"糟糠自厌"、"代尝湯药"、"祝发买葬"这些場面里，作者通过細致的心理描写动人地展示出来的，却是赵五娘美好的精神面貌。

在和赵五娘对比之下，蔡伯喈显得軟弱无力，使人不能同情他。这实际是个軟弱、动摇、怯懦的知識分子。他"高才絕学"，封建道德观念深，有着追求功名富貴的願望，但是却生长在一个亲老家貧的环境中，因之无論在思想和行动上都患得患失，矛盾重

重。就婚牛府之前，他还有辞官辞婚的实际行动，可是后来作了官，又結了婚，剩下的就只是內心的矛盾了。作者描写了他的这种矛盾，使得人物有一定的眞实性。缺点是作者过分同情这个人物，对他采取了歌頌的态度。实际上，他的生活道路本身是不能让人同情的。无論他內心怎么痛苦，他还是在优裕的环境中，过着富貴的生活，而他的父母却在家中活活地餓死了。蔡伯喈这个十分复杂的人物身上存在的許多矛盾，实际上正是社会制度的矛盾在他身上的曲折反映。

《琵琶記》作为一部戏剧，在艺术結构上的成就是突出的。整个剧情沿着两条綫索发展，一条是蔡伯喈求取功名的遭遇，一条是赵五娘在災荒中的遭遇。这两条綫索交錯发展，互相映照、补充，到最后重合在一起。在以前南戏中本来就有这种結构方式，可以展开广闊的生活画面，描繪更多的人物。《琵琶記》把它发揮到了最完善的地步，使它和作品的內容紧密結合，从而大大丰富了作品的思想意义。作者一面集中地描写了蔡伯喈如何陷入功名富貴的罗网，愈来愈不能摆脫，一面集中地描写了赵五娘如何負起沉重的生活担子，越来越陷入困境。一方面是洞房花烛夜，一方面是賑粮被劫要跳井；一方面在荷花池旁飲酒消夏，一方面在背着公婆吃糠；一方面在中秋賞月，一方面在麻裙包土。在这强烈的对比之下，更加突出了赵五娘的悲剧性，使观众对赵五娘“教人只恨蔡伯喈”的控訴引起共鳴。牛府享尽富貴荣华的生活和蔡家終日不得一飽的生活相对照，在客观上暴露了社会上貧富的悬殊和苦乐的不均。《琵琶記》悲剧的眞正根源就在这里。

人物心理描写的細致，也是《琵琶記》艺术上重要的特色。“糟糠自厌”是很著名的一出戏，作者表現赵五娘吃糠的心理活动是絲絲入扣的。

〔山坡羊〕 乱荒荒不丰稔的年岁，远迢迢不回来的夫婿，急煎煎不耐煩的二亲，軟怯怯不济事的孤身己。苦。衣尽典，寸絲不挂体。几番拚死了奴身己，爭奈沒主公婆，教誰看取？思之，虛飄飄命怎期，难捱，实丕丕災共危。

〔前腔〕 滴溜溜难穷尽的珠泪，乱紛紛难寬解的愁緒，骨崖崖难扶持的病身，战兢兢难捱过的时和岁。这糠，我待不吃你呵，敎奴怎忍饥？我待吃你呵，敎奴怎生吃？思量起来，不如奴先死，图得不知他亲死时。思之，虛飄飄命怎期，难捱，实丕丕災共危。

〔孝順歌〕 嘔得我肝腸痛，珠泪垂，喉嚨尙兀自牢嗄住。糠哪，你遭礱被舂杵。篩你簸揚你，吃尽控持。好似奴家身狼狽，千辛万苦皆經历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去。

〔前腔〕 糠和米本是相依倚，誰人簸揚你作两处飞？一賤与一貴，好似奴家与夫婿，終无見期。丈夫，你便是米呵，米在他方沒寻处。奴家恰便似糠呵，怎的把糠救得人饥餒？好似儿夫出去，怎的敎奴供膳得公婆甘旨？

作者首先写出了赵五娘不得不吃糠的具体困难，接着写吃糠的难于下咽，由此赵五娘以糠自比，进一步由糠想到米，由自己遭遇的悲苦想到相見无期的丈夫。这是一个实际上被遺棄的妇女的沉痛自白。此外如“祝发买葬”也写出了赵五娘曲折复杂的內心活动。描写蔡伯喈在牛府中矛盾心情的“琴訴荷池”、“中秋望月”，也有同样的特色。

在語言的运用上，《琵琶記》也比同时代的南戏显得成熟。不論是曲和白，都較接近口語，而又富于文采。人物由于所屬阶层不同，語言的風格也不一样。牛相、牛女及蔡伯喈的語言比較典雅，蔡公、蔡婆、張广才及赵五娘的語言比較朴实。主要人物的語言更多地带有强烈的感情色彩。这也是《琵琶記》成为当时优秀剧本的一个原因。

明 代 文 学

第一章　明初文学

第一节　明初經济、政治、文化政策对文学的影响

明王朝是中国历史上由汉族地主阶級掌握政权的最后一个封建王朝，它是夺取了元末农民大起义的果实而建立起来的。这次农民起义規模的巨大，斗爭的激烈，时間的长久，都是历史上所少見的。它不仅使当时的政治形勢起了重大的变化，也給了明初（1368—1464）文学有力的影响。作家如罗貫中、施耐庵，由于农民起义扩大了眼界，丰富和充实了生活經驗；他們在吸取前代遺产的基础上，写出了两部偉大的长篇小說《三国志演义》和《水滸傳》。这两部巨著的产生不仅給元明之际的文学，也給整个中国文学增添了无限的光輝。而另外有一些文人虽然反对农民起义，但由于农民起义彻底暴露了封建社会的黑暗和矛盾，他們从維护統治阶級的利益出发，也写出了一些揭露社会黑暗的詩文，例如由元入明的宋濂、刘基等人早期的作品。

但是从朱元璋建立了統一的明朝政权（1368）以后，文学发展的情况起了变化。明太祖朱元璋为了巩固他的統治，一方面在政治上建立高度封建专制的中央集权制度，同时鉴于元朝被

推翻的历史教訓，也进行了一些对人民让步、发展生产的經济改革，如鼓励垦荒、減輕賦稅、兴修水利、抑制豪强、恢复工商业和手工业等等。通过这些措施，社会經济逐漸恢复起来，生产力有了相当的发展和提高；这些政策在后来的永乐、洪熙、宣德等朝也继續得到貫徹。这就促成了明初社会經济暂时的繁荣和安定的局面。

然而明初这种繁荣和安定的社会局面，并沒有給詩文等所謂正統文学也带来新的发展和繁荣，而是适应着統治阶級的需要，在当时的文坛上充滿着点綴升平和歌功頌德的空气。这种情况的产生，一方面固然是由于社会表面的繁荣和平靜，掩盖了社会矛盾；另方面和明初統治阶級在文化上的控制也是分不开的。明初統治阶級对文人一方面采取籠絡手段，如明太祖朱元璋在洪武六年(1373)开設文华堂，广儲文学人才，并亲自参与策划和督促，明成祖朱棣召集天下文士两千多人来編纂类书《永乐大典》；另一方面又采取高压手段，規定国內"士大夫不为君用者罪該抄杀"。明初文网极严，文士往往因为一字一句之誤而得禍，当时著名的文人戴良、高启、張孟等就是因为詩文招忌被杀掉的。这就使得文人不得不謹愼小心，尽量少談政治，明初詩文中很少反映現实的篇章就是与此有关。

另外，統治阶級为了进一步控制和牢籠知識分子的思想，大力提倡客观唯心主义的程朱理学。明成祖命胡广、楊荣等修《四书》、《五經》和《性理大全》，指定为"国子监、天下府州县学生員"必讀之书。并且为了让知識分子死心塌地为自己服务，制定了以八股文取士的科举方法。根据朱熹注《四书》及宋儒注《五經》命題，格式有一定的标准，字數有一定的限制，而且不能发揮自己的思想，必須"代古人語气为之"。这就大大限制了文人的思

想，束縛了他們的創造性。在这种情况下，文学的发展必然也是受到影响的。

我国过去在文学上有成就的作家，往往是那些政治上失意、飽經忧患的人，而明初一些文坛領袖大多数是位高爵显的官僚，有的甚至是炙手可热的藩王。他們在政治上志得意滿，生活上驕奢安逸，对那个时代和統治阶級的維护和歌頌犹恐不够，因此在文学上他們不可能作出多大的貢献。但是由于他們的地位和影响，終于形成了壟断文坛的一代文風，像三楊的"台閣体"和朱有燉的宫廷杂剧就是。总的說来，除小說外，明初文学成就是不高的。

第二节　詩　文

在明初詩文作家中，比較有成就的是一部分經历过元末社会大动乱的作家。在他們早期的作品里，有一些具有社会意义的作品，并且他們还企图創造一种新的風格来挽回元代詩文創作上的纖弱的文風。这部分作家以宋濂、刘基、高启为代表。

宋濂（1310—1381），字景濂，金华潜溪（今浙江金华）人。幼年家貧，常借别人家的藏书来苦讀，曾随从元代著名古文家吳萊、柳貫、黃溍等人学习。入明以后，官至翰林学士承旨。在当时他被认为是"开国文臣之首"。著作有《宋学士集》七十五卷。

宋濂的主要成就是在散文方面。虽然写来并不很深湛，沒有特殊动人的思想，但在描写手法上还是有些特色的。他的傳記文善于用各种不同的方法来塑造人物。作者往往能抓住人物富有特征性的細节，簡单几句話就概括出一个栩栩如生的形象

来，如《王冕傳》：

> 王冕者，諸暨人。七八岁时，父命牧牛隴上。窃入学舍，听諸生誦书，听已、輒默記。暮归忘其牛。或牵牛来責蹊田者，父怒，撻之。已而复如初。母曰："儿癡如此，曷不听其所为。"冕因去，依僧寺以居。夜潜出，坐佛膝上，执策映长明灯，讀之达旦。佛像多土偶，獰恶可怖，冕小儿恬若不見……

寥寥数笔，活画出一个聚精会神、好学不倦的儿童形象。他也常常在描繪人物时用人物自己的言談行动来表現，如《秦士录》写邓弼的智勇及出色的軍事才能，是相当生动的，对蕭、馮二书生的嘲弄更是詼諧生动。作者有时則通过一系列的事件来突出人物性格，如《胡长孺傳》通过賑饥及审理案件，突出了胡长孺的机智、正直和不畏权貴的品德。有时他又集中在一件事上来描写人物，如《記李歌》写妓女李歌对县令的抗拒，塑造了一个潑辣而有主見的妇女形象。用对比手法来刻划人物性格，也是宋濂所擅长的，如《杜环小傳》通过杜环奉养父亲朋友的妻子和常伯章不养自己的母亲的对比描写，衬托出杜环那种热心腸的性格。

宋濂有两部寓言体散文集：《燕书》和《龙門子凝道記》，往往能用一些生动的故事来說明抽象的哲理。有些作品也写得不錯，如《观渔微》揭露了統治阶級对人民的殘酷剝削，有現实意义。《成阳肭借梯》嘲笑了讲究虛文、以致誤了大事的人，写得詼諧風趣，是一篇諷刺小品。

他的一些記叙文如《桃花澗修禊詩序》和《看松庵記》，文笔簡练，写景状物都很生动。

宋濂的散文中以維护和宣揚封建道德和由于受佛道思想影响而产生的消极頹廢情緒为內容的作品，則是糟粕。

刘基(1311—1375)，字伯温，处州青田(今浙江青田)人。他在元末中进士，并且做过官，因一再受到排斥和压抑，怒而归隐。后被朱元璋邀請出山，协助平定天下，因而受到重用。明初主要的規章制度大部分是他和宋濂等人議定的。著作有《誠意伯文集》二十卷。

刘基的詩、文都有一些成就。他的散文富有形象性。《卖柑者言》通过卖柑小販和作者的議論，揭露和抨击了封建統治阶級的腐朽，文笔犀利，生动有力。

刘基的記叙文也有特色，如《松風閣記》：

……盖閣后之峰独高于群峰，而松又在峰頂。仰視如幢葆临头上。当日正中时，有風拂其枝，如龙凤翔舞，离褷蜿蜒、轇轕徘徊；影落檐瓦間，金碧相組綉；观之者目为之明。有声如吹塤篪，如过雨，又如水激崖石，或如铁馬馳驟，劍槊相磨戛，忽又作草虫鳴切切，乍大乍小，若远若近，莫可名状；听之者耳为之聪。……

以精炼的笔墨描写山松的形和声，真切生动，使人如見其形，如聞其声。

刘基的《郁离子》是一部用寓言和通过郁离子的議論相間写成的著作，分十八章，共一百九十五篇。它是作者在入明之前隐居期間产生的。徐一夔在《郁离子序》里談到作者的写作意图时說："大概矯元室之弊，有激而言也。"从作品所表現的基本傾向来看，的确也是如此。《郁离子》中有些篇幅固然反映了作者不得志于时的牢騷和感慨，但更主要的是作者站在維护封建統治阶級利益的立場上，大量散播封建正統思想、封建道德观念、宿命論观点和統治权术这些东西，特别是在那些議論部分表示得更为直白。不过在作者用以說明和比喻他的思想和观点的寓言故事中，有許多在客观意义上并不完全如此。其中有不少寓言揭露

了統治阶級剝削和欺騙人民的罪恶行为，抨击了統治阶級的腐敗无能和貪婪成性，在一定程度上表示了对人民的同情。例如《蘇饋》章的“养狙（猴）者”和《灵丘丈人》章的“养蜂者”。另外有一些寓言則諷刺和嘲笑了社会的丑恶風俗和人們道德品质上的缺点，这些都有一定的社会意义。在艺术上《郁离子》也有一些特点。它的形式比較自由活潑，每一篇都可以独立，而又由郁离子的議論貫穿。文字也有长有短，但一般都短小精悍，言簡意賅。有些篇幅的描写也很生动，如《公孙无人》章的“齐宣王与盼子”，写盼子掌握齐宣王心理，采取逐步誘敌深入的方法，取得了辯論的胜利。文章有曲折，有波瀾，有声有色，引人入胜。

刘基的詩以古朴、雄放見长，古体詩較好。在明初的影响只略次于高启。由于他作过比較接近民間的低級官吏，在他早期詩歌中反映社会現实，揭露社会矛盾，同情人民疾苦的作品还是不少的。如《买馬詞》揭露了統治阶級对人民的压榨。《北上感怀》和《贈周宗道六十四韵》不仅尖銳地抨击了地方官吏侵吞救济粮、誣良为盗、危害人民生命财产的罪行，同时指出了“官逼民反”的真相，对人民不幸的遭遇寄予了很大的同情。

《二鬼》是一首具有神話色彩的长詩。詩中描繪了結鄰和鬱仪二鬼違背天帝意旨，重整天地，替人民安排了新的合适的生活环境的故事。想像丰富，气势雄偉，充滿着浪漫主义的情調。

刘基的律詩也有不少可誦的作品。如五律《古戍》表現了深沉、含蓄的格調：

> 古戍連山火，新城殷地笳。九州犹虎豹，四海未桑麻。天迥云垂草，江空雪复沙。野梅燒不尽，时見两三花。

詩中描写边城凄凉、蕭索的景色，而最后两句却又透露出一片生机，給人以希望。

在刘基的詩中，有不少是宣揚封建思想、封建道德的，而模拟古人的傾向，更給后来复古主义詩歌开了前导。

高启（1336—1374），字季迪，号槎軒，又号青丘子，苏州长洲（今江苏苏州）人。性格疏放，不拘于礼法，对官場生活有一定程度的反感。入明后，他被荐修《元史》。朱元璋給以戶部侍郎的高位，他坚决推辞。由于他这种不合作的态度，后来被朱元璋借故腰斬于南京。死时只有三十九岁。著作有《青丘高季迪詩文集》二十五卷。

高启的詩众长兼备，才气豪健而不劍拔弩張，辞句秀逸而不字雕句繪，在当时和后世都很为人重視，尝被推为明代首屈一指的詩人，从明代詩歌总的情况来看，高启的确可以算得是明詩的代表作家。

高启的詩各体兼优，但最能发揮他那豪宕凌厉、奔放馳騁的特色的还是歌行体。如《登金陵雨花台望大江》：

> 大江来从万山中，山势尽与江流东。鍾山如龙独西上，欲破巨浪乘长風。江山相雄不相让，形势爭夸天下壮。秦皇空此瘞黃金，佳气葱葱至今王。我怀郁塞何由开，酒酣走上城南台；坐觉蒼茫万古意，远自荒烟落日之中来。石头城下濤声怒，武騎千群誰敢渡？黃旗入洛竟何祥，铁鎖横江未为固。前三国，后六朝，草生宮闕何蕭蕭。英雄来时务割据，几度战血流寒潮。我生幸逢圣人起南国，禍乱初平事休息；从今四海永为家，不用长江限南北。

詩人以沉雄、悲壮的笔調描繪了祖国山河的壮丽，抒发了激动的心怀。全詩波瀾壮闊，一气呵成，怀古而不感伤，用典切合时地。特别是后两句更表达了詩人对祖国河山获得統一的喜悦。这和他在《石射堋》一詩中“我願碎其鼓，蹤其堋，人安四海清，自此万

年无战争"的情怀和願望是一致的。

《青丘子歌》虽模仿李白，但却能写出他那不羡功名富貴、不为礼法所拘、狂放不羈、恃才傲物的性格。

其他像《清明館中諸公》"白下有山皆繞郭，清明无客不思家"，能道出在外作客的人所共有的心情；《兵后出郭》"民归邻树在，兵去垒烟空"，眞切而沉痛地描写了乱离后凄惨荒凉的境界，有一定的艺术技巧。

高启早期詩歌中也有一部分反映农民生活困苦的詩，如《田家行》："草茫茫，水汩汩，上田蕪，下田沒，中田有禾穗不长，狼籍只供鳧雁粮，雨中摘归半生湿，新妇舂炊儿夜泣。"叙述了遭遇水災的农民的困苦生活。《练圻老人农隐》一方面叹惜农民負担太重，生活太苦，另一方面又羡慕和贊揚个别富裕农民安靜的生活。这里固然反映了作者苦悶、困惑的心情，但也說明作者对农民生活的观察和体会是不深的。对統治阶級恨得不深，对农民同情不够，就使高启反映現实的詩形成了这种"怨而不怒"的含蓄格調。另外他的詩拟古傾向也較濃厚，《四庫提要》說他的詩："拟汉魏如汉魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋，凡古人所长，无不兼之。"这虽然說明他的詩还不像后来李梦阳等复古主义者专效盛唐，但也使人看出他也沒有能完全跳出古人圈子，形成独創的艺术風格。

除刘基、高启外，同时比較著名的詩人还有袁凱和楊基。

袁凱(1316?—?)，字景文，号海叟，松江华亭(今上海松江)人。著作有《袁海叟詩集》。他早年曾以赋《白燕詩》得名。他的《白燕詩》咏物虽工，却过于雕飾，沒有擺脫元人的纖丽之习。古詩学魏晋，律詩学杜甫，但还不至囿于古人，往往能有自己的意

境。他的詩風渾厚而有含蓄。他的一些抒发个人情怀，特别是描写旅人思乡的作品相当出色。如《客中除夕》比較沉痛地抒写了乱离中飄流在外的旅人“每逢佳节倍思亲”的感情：

今夕为何夕，他乡說故乡，看人儿女大，为客岁年长。戎馬无休歇，关山正渺茫，一杯椒叶酒，未敌泪千行。

袁凱由于在政治上曾經受到迫害和明太祖对他的严密监視，他很少有反映現实的詩作，其中有几首，也写得过于隐晦、曲折，使人难于捉摸。

楊基（1332？—？），字孟載，号眉庵，苏州吳县（今江苏苏州）人，著有《眉庵集》十二卷。楊基在当时和高启、張羽、徐賁并称为“吳中四杰”，其实他的詩，成就远不如高启，詩風也不一样。楊基的写景咏物之作較有特色，他的《天平山中》是一首写景的佳作：

細雨茸茸濕楝花，南風树树熟枇杷；徐行不記山深淺，一路鶯啼送到家。

通过作者对客观景物的观察，像画面似的写出天平山誘人的景色，同时也表现了詩人优游自在的心情。

继刘基、高启等人以后，从永乐至天順（1403—1464）年間，文学上形成了另一种局面，出現了一种以楊士奇、楊荣、楊溥“三楊”为代表的“台閣体”詩文。三楊都是当时的“台閣重臣”，他們都位至宰相，而且多历事过好几代皇帝，几十年間一直受到寵信。他們把詩文当作維护封建統治和点綴升平盛世的工具。在他們的作品里，充滿了大量的“圣諭”、“代言”、“应制”等代皇帝說話和“頌圣”之作，以及那些墓志銘、神道碑、題序等应酬捧場的东西。甚至在描写其他題材的作品中，例如題画詩和游山

玩水詩中，也表現出这种傾向。这种"雍容典雅"的"台閣体"詩文不仅內容上是歌功頌德、粉飾現实，完全为統治阶級服务，从艺术上看，也是平庸呆板，毫无生气。它是文学发展上的一股逆流。但是由于統治阶級的提倡和推崇，它們几乎壟断了当时的文坛，几十年內很少文人不受它的影响，直到前后七子起来极力反对，这种風气才在文坛上消失。

这时期不为"台閣体"所困、能够表現出自己的創作特色的詩人有于謙等人。

于謙(1398—1457)，字廷益，号节庵，杭州錢塘(今浙江杭州)人。历任河南、山西、江西等地巡撫，在任不畏强暴，深得当地人民的愛戴。明英宗正統十四年(1449)，蒙古瓦剌部族的軍队在土木堡(今河北怀来县境)消灭了明軍主力五十万，俘擄了明英宗朱祁鎮，进逼北京。在这危急存亡之秋，于謙領导京师人民打退了瓦剌的侵略，使千百万人民免遭塗炭。但明英宗复辟后，却以"大逆不道，迎立外藩"的罪名将他杀害。著作有《于肅愍公集》。

他的詩基本上可分为两大类。一类是关心民生疾苦、反抗侵略战争、揭露殘酷剝削等忧国忧民的詩篇。如《出塞》、《聞甘州等处捷报有喜》歌頌了反侵略的正义战爭，表現了对国家命运的极大关切。《憫农》、《村舍耕夫》、《荒村》等詩尖銳地譴責了統治阶級苛重的压榨和剝削，对人民悲慘穷困的境遇表示了同情。另一类是表示自己坚定的意志和坚貞的节操的作品。例如：

千錘万击出深山，烈火焚燒若等閑。粉身碎骨全不怕，要留清白在人間。

——《石灰吟》

北風吹，吹我庭前柏树枝。树坚不怕風吹动，节操棱棱还自持。

冰霜历尽心不移，况复阳和景漸宜。閑花野草尙葳蕤，風吹柏树将何为？北風吹，能几时？

——《北風吹》

詩人借石灰和柏树来比喻自己。前一首表現了不怕牺牲的意志，后一首突出了堅貞不屈的情操、堅定的信念和乐观的情緒。

他的詩不事雕琢，明白如話，但也有推敲不足、用語欠精、失之淺陋的地方。在思想上也还有一些听天由命的消极情緒。

第三节　杂剧和傳奇小說

明初杂剧从作家和作品的数目上看倒也不算很少，但就其思想內容和艺术成就来說，不仅远赶不上元代杂剧，而且在內容方面更发展了由元末已經形成的脫离現实、脫离生活而走向宣揚封建道德和消极避世的創作傾向。其原因一方面是由于統治阶級对戏剧的控制和利用的加强，他們对有利于封建統治的戏剧大加提倡，而对抨击封建制度的則打击和排斥。如《大明律》"禁止搬做杂剧律令"条："凡乐人搬做杂剧戏文，不許妆扮历代帝王后妃、忠臣节烈、先圣先賢像，違者杖一百。官民之家容扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子順孙、劝人为善者不在禁限。"这种政策实际上規定了杂剧只能演合乎統治阶級需要的东西。另一方面明初藩王朱权、朱有燉和一批圍繞着他們的文人壟断了剧坛，他們把杂剧作为歌功頌德和消遣享乐的工具，同时又用它大事宣揚封建道德，这就决定了这个时期杂剧創作的基本傾向的反动性。

朱权（？—1448），号臞仙，又号涵虛子、丹丘先生，明太祖第十六子，封宁献王。他著有杂剧十二种，現存两种。《冲漠子独

步大罗天》是宣揚神仙道化的"度脫剧"，无甚可取；另一种《卓文君私奔相如》，情节基本上是因襲前人，也缺乏創造性。但是他的《太和正音譜》却是我国戏剧史上一部重要的著作。它記录了元及明初杂剧名目，評品了元及明初杂剧作家作品，对研究元明北曲提供了不少珍貴的史料，其評价标准虽不完全可取，但其間也有一些精辟、独創之見，有一定的参考价值。

朱有燉(1379—1439)，号誠斋，又号錦窠老人、全阳翁，周定王橚长子，封周献王。他著有杂剧三十一种，全部保存下来，总称《誠斋乐府》。他的杂剧大致可以分为以下几类：(一)点綴升平、歌功頌德和供消遣享受的"庆賀剧"，前者如《神后山秋獮得騶虞》等，后者如《洛阳風月牡丹仙》等，从內容到技巧都无可取之处。(二)荒誕迷信、消极頹廢的"度脫剧"，如《东华仙度脫十长生》等，除了宣揚虛无飄渺的出世思想外，公式化概念化是它們的特色。(三)大力宣揚封建道德的"节义剧"，这里面又可分为描写妓女的和描写一般良家妇女的，前者如《兰紅叶从良烟花梦》等六种，后者如《清河县继母大賢》和《赵貞姬身后团圓梦》等。其中虽有个别剧本如《刘盼春守志香囊怨》对妓女生活的困苦、屈辱和受折磨的描写还相当深刻，但大多数剧本是借歌頌妇女的坚貞不屈的爱情和母亲高貴品德的幌子，来大力宣揚封建倫理观念的。此外，朱有燉还有两种水滸剧：《黑旋風仗义疏財》和《豹子和尚自还俗》。前者虽也有些关于梁山好汉爱护人民、拔刀相助的仗义行为的描写，但两个剧中都突出地歪曲了魯智深和李逵的反抗性格，剧中还充滿着对梁山英雄們的謾罵和誣蔑。总的来看，朱有燉的杂剧有很多是摹仿前人、修改前人的作品而写成的，一般都缺乏生气，內容方面也基本上是为封建統治阶級服务的。但是他在杂剧創作上打破元代杂剧四折一本、生或旦

独唱的慣例，而創造合唱、对唱、輪唱，甚至旦唱南曲、末唱北曲的南北合套的新唱法，却为南杂剧和明代中叶短杂剧的出現开辟了道路，对杂剧形式的发展有一定的貢献。他的剧作曲詞流暢，音律和諧，着重歌舞，便于演出，对戏剧艺术，特别是舞台艺术的发展，也起了良好的作用。

这一时期比較重要的杂剧作家还有刘兊、賈仲明、楊訥等人。

刘兊，字东生，浙江人，作剧二种，今只有《金童玉女嬌紅記》傳世。情节基本上取自元宋梅洞的傳奇小說，但写申生和嬌娘的恋爱始末，細膩深切，尙能感人。

賈仲明（1343—1422以后），号云水散人，济南淄川（今山东淄博）人。他写过杂剧十七种，現存的只有四种。他的作品基本傾向和朱有燉相似，艺术上也比較平庸。个别作品如《蕭淑兰情寄菩薩蛮》，能写出一个处于初恋中的少女的大胆、热情、主动的性格和思想感情，則有一些可取之处。

楊訥，原名暹，字景言，一字景賢，号汝斋，蒙古人，从姐夫姓，家住錢塘。他与賈仲明同时，曾写杂剧十八种，現在流傳的只有二种。《馬丹阳度脫刘行首》是公式化的“度脫剧”；《西游記》結构虽較粗糙，人物性格也还不够完整，但其中有一些片段如“村姑演說”等，写得却比較生动，孙悟空爱打不平而又富有詼諧風趣的性格，也还相当突出。这个剧对吳承恩的小說《西游記》的形成，有着明显的影响。

明初的傳奇小說基本上承襲唐宋，但意境及功力都赶不上，作家和作品也少得多。在当时和对后世产生过影响的当推瞿佑的《剪灯新話》和李禎的《剪灯余話》。

瞿佑(1341—1427)，字宗吉，錢塘人。幼年即有詩名，但一生只做过几任学官。永乐年間因作詩得禍，被放逐保安十年，后得赦还。《剪灯新話》文笔清新，情节曲折，有一定的艺术吸引力。特别是描写爱情的几篇如《翠翠傳》、《爱卿傳》，反映了元末大动乱中人民家破人亡、妻离子散的不幸遭遇。作者以充滿同情的笔調，写出了金定和刘翠翠、赵六和罗爱爱两对恩爱夫妻生离死别的悲剧，纏綿悱惻，凄惋动人，其中《翠翠傳》尤为出色。但由于作者抱着"劝善懲恶"的目的来进行創作，全书竟以四分之三的篇幅描写了神仙鬼怪故事，充滿着荒誕不經、因果报应的色彩；同时为了夸耀才华而加入的大量詩詞文賦，更破坏了作品結构的完整。

李禎(1376—1452)，字昌祺，吉安庐陵(今江西吉安)人。曾参与修《永乐大典》，官做到河南左布政使。他的《剪灯余話》完全模仿《剪灯新話》，不仅故事題材差不多，甚至篇幅都一样。在思想上更扩大了《剪灯新話》的糟粕，与正文无关的詩詞更是連篇累牘。但其中也有几篇还写得比較生动、出色，如《凤尾草記》、《秋千会記》等。

《剪灯新話》和《剪灯余話》給后来的拟話本和戏曲提供了大量題材，是唐宋傳奇到《聊斋志異》之間的桥梁，因此尽管它本身成就不很高，但在中国傳奇小說发展上起了承先启后的作用，有它一定的价値。

第二章　《三国志演义》

第一节　作者生平思想和作品题材来源

《三国志演义》是一部依据历史和傳說的材料編写出来的长篇小說。这个作品主要是描写了东汉灵帝（刘宏）中平元年（184）到西晋武帝（司馬炎）太康元年（280）将近一个世紀的軍事斗爭和政治斗爭的复杂情况。作者罗本（1330?—1400?），字貫中，别号湖海散人，山西太原人①。他生于元末，死于明初。除《三国志演义》外，他还写了《隋唐两朝志傳》、《殘唐五代史演义》、《平妖傳》和杂剧《宋太祖龙虎風云会》等。他所处的时代是一个民族矛盾和阶級矛盾极其尖銳而复杂的时代。社会动蕩不安，他东西奔走，南北飄流，在至正二十四年（1364）和《录鬼簿續編》的作者会見过一次以后，他的行迹再也沒有人提到过。他的性格据說是"与人寡合"，而在思想方面，有关材料保存不多。今天只能从他的創作中，看出他的一些社会政治思想，如同在《三国志演义》里，他把刘备美化成为一个平生不做利己妨人之事的封建主，在《宋太祖龙虎風云会》杂剧中，他把赵匡胤歌頌成"曉夜无眠想万

① 罗貫中的籍貫有錢塘、东原、太原等說。今据《录鬼簿續編》作太原。

方"，一心一意地关注着百姓困苦的皇帝。刘备的"三顾茅庐"，赵匡胤的"雪夜訪普"，这些地方充分地流露了作者的儒家思想的影响。至于把黃巾称为賊，把鎮压黃巾的人称为英雄，說赵匡胤是"勤儉开基，这的是天数輪迴"，"眞龙出蛟蜃潛藏，大風起云雾齐飞"，也表明罗貫中封建正統思想的濃厚。从草堂春睡的諸葛亮的生活，和清靜簡朴的赵普在相府雪夜观书的描写，作者所肯定的这些生活情趣和元代末年某些封建知識分子有其相通之处。但是当罗貫中将銳利的眼光投向历史和現实时，在一定的程度上，通过較为曲折的方式，对于"黎民餓死閭閻下，賢能埋沒林泉下，忠良枉死刀枪下"的社会，作了一些揭露和描繪。这也就使得他的思想高出于当时一般的地主阶級的知識分子。他能够看出統治集团中的人，一个个"爭名利使尽奸猾"，因而在他的笔下尽情地刻划了这些令人厌恶的奸詐者的形象。

根据傳說，罗貫中曾經充当过張士誠的幕客。明朝人王圻的《稗史汇編》說他"有志图王"，是一个具有政治抱負的人。后来明太祖朱元璋統一了中国，他改而从事"稗史"的編写工作。《三国志演义》可能就是这个时候脫稿的。这部作品的題材来源，大部分是出自陈寿的《三国志》和裴松之給这部史书所作的注解中引用的野史杂記，小部分則是作者根据民間傳說和自己的生活經驗补充上去的。

在罗貫中編写《三国志演义》以前，三国故事老早就在民間流傳。唐人李商隐的《驕儿詩》中說："或謔張飞胡，或笑邓艾吃"，英雄們的故事已被儿童熟知，可見傳播得十分普遍。北宋都城汴梁（今河南开封）地方有专讲三国故事的民間艺人，据說小孩子淘气，"为其家所厌苦"，往往給予一点錢，叫他去听讲三国故事。宋代这种口头說讲的三国故事沒有記录流傳下来。今天所

能見到的只有元朝至治年間(1321—1323)刻印的一部《三国志平話》，这部书很可能是依据宋元时民間艺人口头讲述而略加整理出来的东西。不过当时这类平話故事的书似不只是一种。元人王沂《虎牢关》詩："君不見《三分书》里說虎牢，曾使战骨如山高。"是今見傳本《三国志平話》所沒有的，可見当是出于另一种讲說三国故事的书。这就是說，罗貫中着手編著《三国志演义》时，可能参考的有关三国故事的书不只是一种。他曾多方面吸收前人的成果，丰富了他的长篇巨制。在元朝，除开以三国故事为題材的小說外，还有諸宮調① 和杂剧也有不少是演唱三国故事的。从《刘关張桃园三結义》到《司馬昭复夺受禪台》，重要事件几乎都有剧本，这对于罗氏創作也不无影响。此外元代詩歌中也有歌咏三国故事的，如耶律楚材《除戎堂》詩說："服心不用七擒策，御侮何劳三箭歌。"戚遹《泸水》詩："七擒怀信义，三顾报忠勤。"王冕《秋晚即事》："說与南阳諸葛道，草庐虽好莫貪眠。"散曲中同样也有提到三国故事的，如白朴《送史总帅鎮西川时□□混一》說："八陣功成，七擒功就。"看来三国故事在元代社会各阶层都广泛流傳的。但是不管杂剧也好，平話也好，詩歌也好，情节彼此歧異的地方很多。罗貫中除开把这些材料加以选擇、剪裁、編排之外，还有不少情节是出乎他本人的想象和捏合的，如"吳国太佛寺看新郎"。罗貫中編写七十五万字的长篇虽是在前人工作的基础上，吸收了一些有益的东西，然而取得这种成績，主要的应該說是和他的創造性的劳动与卓越的艺术才能分不开的。

《三国志演义》編写成书后，几百年来不断地被翻印。在翻

① 石君宝《風月紫云亭》："我唱的是《三国志》，先饒十大曲。"作者說明所唱的是諸宮調。

印时，回目卷数，詩詞評語常常改动，因此今天能看到的《三国志演义》的版本甚多。但最流行的是經过清代初年毛宗崗父子修改过的一百二十回的本子，这个本子的情节和文字都与今天所見到的最早的嘉靖刻本①有些出入。不过，故事的基本精神和面貌还是保留了下来的，只是封建思想却比早期刻本較为濃厚，而文字改得古奥些，文言的成分加重了而已。

第二节 《三国志演义》的思想內容

作为主要地反映了統治阶級內部的种种矛盾的三国故事，是在三国时代后期开始流行的。它經过两晋南北朝的长时期的傳說，到唐朝已經成为"市人小說"了。故事中的某些情节在輾轉傳播时，有所夸大和增飾，如《語林》說："諸葛亮葛巾羽扇，指揮三軍。"杜牧《赤壁》詩說："东風不与周郎便，銅雀春深鎖二乔。"李商隐《无題》詩說："益德冤魂終报主。"胡曾《咏史詩》中的《五丈原》詩的陈德注所述諸葛亮死后的种种情况，都說明三国故事流傳到唐代已經在有些人物身上塗抹了一些神異的色彩。宋元以后，平話、杂剧的作家和艺人一再加工，就构成"七分实事，三分虛构"的《三国志演义》的基本內容。但从这部小說所写的由汉末紊乱到三国分裂，最后晋朝統一的事实过程看来，它和

① 一般称为弘治刻本是錯的。这不仅原刻本有嘉靖壬子（1552）修髯子的引言，而且卷二十一《孔明秋風五丈原》节有"后尹直贊孔明曰"云云。案尹直有《名相贊》一书，此贊即見該书卷二"丞相武侯諸葛公"条。尹直乃明景泰五年（1454）进士，《名相贊》有弘治甲子（1504）春二月自序，較弘治甲寅（1494）庸愚子序晚十年，岂有十年前所写的小說能抄十年后的著作之理？所以世傳弘治序刻本，实际上是嘉靖时人的修改本。这个刻本和周曰校的訂正本，大致同时。

历史基本上是符合的。虽然其中个别人物和情节有很大成分的虛构，但并不妨害这部作品內容是立足于历史眞实的基础之上。这就是說，《三国志演义》中一些情节和历史事实有些距离，然而仍旧反映了三国时期的社会生活中某些本质的东西。这些本质的东西体現了作品的思想內容。

《三国志演义》通过对于刘备、关羽、張飞、諸葛亮等的歌頌和对董卓、曹操等的譴責，表达了作者对丑恶的現实的不滿和对理想的追求。爱憎极其分明是这部小說給予讀者的一个永不磨灭的印象。这部小說虽然广泛地描写了封建社会統治阶級內部各个軍事集团和政治集团之間的尖銳复杂的矛盾和斗爭，但它的主題思想基本上是通过曹魏和蜀汉两个集团的斗爭而展开的。全部《三国志演义》所描写的主要是将相王侯的軍事生活和政治生活。政治上的权謀和傾軋、战爭的頻繁、社会的动蕩不安带来了人民生活的苦难，成了这部书的重要內容。作者善于把历史上重大事件巧妙地通过艺术形象表現出来。也就是說通过作品中人物彼此之間的拉攏和排斥、合作和斗爭等等活动一定程度地再現出历史的眞实来。罗貫中在描写这些人物时不是冷冰冰地对待他們，而是通过贊揚和貶斥表达了他的政治和倫理的思想。

在《三国志演义》中，作者显然是拥刘反曹的。由于反曹，作者写曹操杀后逼帝，穷凶极恶，生动地繪出一幅“欺君罔上曹丞相”的画面。同时写他和荀彧等人的关系，更是阴森森的。連他的家庭也写得十分阴暗，曹丕和曹植的“萁豆相煎”，曹后的罵汉献帝，都充滿了利己的打算。看来作者写出这些事实，目的在于通过这些事例，直接或間接地鞭笞曹操这个人。但是作品的客观意义却远远超出了这个范圍。曹操这个形象在封建統治阶級

中是有普遍性、充分典型化的。人們从这个人物形象中清楚地看到貪欲和权势欲如何主宰了封建社会中君臣兄弟夫妇朋友等关系，充分暴露出剝削者彼此之間的冷酷无情，也反映了封建統治阶級掠夺成性的眞实面貌。罗貫中通过这个人物揭露封建社会剝削阶級的利己主义是十分深刻的。曹操說：“宁教我負天下人，休教天下人負我”，这是他的处世哲学，也是一切剝削者的行动准則。这句話充分地暴露了“人不为己，天誅地灭”的剝削阶級的思想本质。曹操屠戮徐州无辜平民、向仓官王垕“借头示众”和以怨报德杀害吕伯奢全家，十分突出地表現了地主阶級这个共同的特性。罗貫中用斥責和譏笑的态度，描繪出一个令人厌恶的曹操形象。

与此相反，作者写刘备为人忠厚，仁民爱物。他的集团成員之間是互相信任，互相支持，忠心耿耿，出生入死。这不仅仅表現在刘备对待关羽和張飞方面，就是刘备对待諸葛亮、赵云等也莫不如此。刘备懂得“举大事者必以人为本”，他在新野敗于曹操时，带着十万难民，一日只能走十里路。有人劝他抛棄难民，輕騎前进，免得被敌人赶上，以致受到更大的損失。他断然拒絕了这个建議，并派关羽保护难民。他有一匹“的卢”馬，按迷信說法认为騎了会妨克主人。有人劝他說：“公意中有仇怨之人，可将此馬賜之。待妨过此人，然后乘之，自然无事。”他严肃地回答說：“公初至此，不教吾以正道，便教作利己妨人之事，备不敢聞教。”在罗貫中的笔下，刘备的政治企图和实际活动都在一定程度上符合于人民的要求。尤其是作者对刘备和关羽、張飞結义的故事以及他們生死不渝的友誼，和那把朋友之間的情誼放在金錢权势、名誉地位之上，这在权衡个人利害成为統治意識的社会中，是能够打动人心的。但是这里必須指出，“义气”作为一种

道德，并不是抽象的。具体分析，应該有两个方面，一是政治方面的忠义，一是社交方面的信义。刘关張的胶漆般的友誼表現了信义，而他們效忠汉室却是忠义。赵云諫阻刘备伐吳說："汉賊之仇，公也；兄弟之仇，私也，願以天下为重。"所謂私，指的是个人情誼的信义；所謂公，无非是維护汉室的忠义，而"願以天下为重"意思是說个人恩怨要服从封建国家的利益。这里对《三国志演义》中的"义气"，只要稍微分析一下，显然有信义部分，也有封建的忠义。事实上大部分讀者喜爱刘备不是他竭智尽忠維护汉家天下的活动，而是他的仁厚謙恭的态度和为人讲义气；讀者憎恶曹操也不是因为他"托名汉相，其实汉賊"，而是他的奸詐、阴險的作風。这里表明人物个性的美的一个重要的因素就是人的道德面貌。罗貫中"尊崇刘备，貶抑曹操"这一傾向中，除开政治原因外，实际上包含着一个道德評价問題，有封建性一方面，也有进步性一方面。这是由于作者生于封建社会，不能擺脫封建的世界观和正統思想对他的影响，因之他所歌頌的或所譴責的，今天都要采取批判的态度来对待。

《三国志演义》除开揭露封建統治阶級的凶殘暴虐和歌頌人民美好的生活理想之外，还有一个十分成功的地方：它在描写各个集团之間的矛盾和冲突中提供了許多生活斗爭的經驗和策略。这中間最突出的是：軍事斗爭与政治斗爭的互相联系和斗智斗力的互相結合，往往是取得胜利的关鍵。有勇无謀，吕布終于失敗。張飞瓦口隘略施小計，就打了一个漂亮的胜仗。而最为集中地具体地表現了智慧在斗爭中的重要的，是諸葛亮这个形象。諸葛亮的足智多謀是作者所歌頌的。这个人物深深懂得在进行軍事斗爭时必須同政治斗爭配合起来。他了解情况，摸清敌人的性格，因时制宜，隨机应变，运用惊人的智慧达到預期

的效果。他料事如神，掌握斗爭的規律，預見事态发展的前景；他深謀远虑，制服了最狡猾的敌人曹操，战胜了重重困难。这个形象在讀者的心目中成了智慧的化身。智慧的实质就是善于分析情况和解决問題，諸葛亮在和敌人进行斗爭时总是看得准、做得稳。赤壁之战，空城計退敌，安居平五路都是很好的例证。

当然，智慧和勇敢是分不开的。諸葛亮如果沒有足够勇气是不能取得胜利的。“草船借箭”写魯肃的惊惧，正是反衬孔明的胆量过人。一般說来，怯懦和智慧总是不相容的。諸葛亮这个形象，除开智慧之外，同时还具有勇敢、謹愼和勤劳等品德。至于他的“鞠躬尽瘁死而后已”的品质，在帮助較为仁厚的刘备对付奸詐的曹操方面，有它值得贊揚之点，然而其中包含着愚忠，也得分析批判，并非純粹都是好东西。

《三国志演义》在描写軍事斗爭和政治斗爭中特别强調斗智，而諸葛亮正是斗智中的光芒四射的人物。这个形象的重要意义在于他集中地体現了生活斗爭中各种策略。流行在人民口头上的“斗智不斗力”，諸葛亮的各种活动正是一个好榜样。这个形象是一个聪明睿智的人物典型，也是作者本人某些理想的化身。刘备和司馬徽有一段談話，其中透露了作者的軍事思想和政治思想。那段对話是：

水鏡曰：“愚聞将軍大名久矣，何故区区奔走于形势之途耶？”

玄德曰：“时运不齐，命途多蹇之故也。”

水鏡曰：“不然，盖将軍左右不得其人耳。”

玄德曰：“备虽不才，文有孙乾、糜竺、簡雍之輩，武有关某、張飞、赵云之流，竭忠輔相，何为不得其人耶？”

水鏡曰：“关張赵云之流，虽有万人之敌，而非权变之才，孙乾、

糜竺、簡雍之輩，乃白面书生，寻章摘句小人，非經綸济世之士，岂成霸业之人也？”

这里作者在軍事方面强调勇敢与机智权謀結合，有勇无謀就不能应付变化多端的局面，做出惊人事业。在政治方面藐視只会逐字記誦讀死书而无解决現实問題的能力的腐儒。《三国志演义》中許多軍事策略和政治策略都是在作者这种軍事思想和政治思想指导之下的产物。而諸葛亮正是运用这个軍事策略和政治策略的理想人物，因此，无疑地諸葛亮的形象是作品的思想內容的重要組成部分之一。通过这个人物，反映了中国古代人民要求預見未来，克服困难，維护正义事业的願望。

第三节　《三国志演义》的創作特色

《三国志演义》在人物塑造方面有着惊人的成就。这部小說写了四百多个人物，其中主要角色都是具有个性，十分生动而色彩鮮明的不朽典型。同是群雄之首，孙权、刘备、曹操这三个人的思想性格各有特点。至于謀士如諸葛亮、荀彧、魯肃，战将如关羽、張飞、赵云、黃忠、夏侯惇、張辽、周瑜、陆逊等等，莫不都有各自的个性特征。拿孙权来說吧，他的“英雄气概”比不上曹操和刘备，但坐保父兄遺业，还不失为一个出色的人才。他在孔明的眼中是“碧眼紫髯，堂堂一表”。而曹操在濡須塢，“遙望見战船，各分队伍，依次摆列，旗分五色，軍器鮮明”，“自思孙权非等閑人物”，对他的軍事才能也表示惊叹。这个人物在罗貫中的笔下显然描繪得极为簡略，表現他缺乏雄图壮志，但是他的形象还是鮮明的，生动的。他在許多方面表現出明智、沉着和剛勇，只是政治上缺乏远見，重視目前利益，沒有統一中国的雄心。

在《三国志演义》中，最生动的一个形象是張飞。他的脾气直爽，性情粗豪莽撞，豹头环眼，嫉恶如仇。他把索取賄賂的督邮"揪住头发，扯出館驛"，綁在馬桩上痛打。見到倨傲无礼的董卓，一时性发，便欲杀之。諸葛亮草堂春睡，故装傲慢，他看不順眼，便說："等我去屋后放一把火，看他起不起。"曹操想借刘备之手，杀掉呂布。張飞就眞去杀呂布，并且大叫說："曹操道你是无义之人，教我哥哥杀你。"这样心直口快，內心世界十分純洁，他的故事最为人所称道。《三国志演义》中，只要他一出現，場面馬上活跃起来。当关羽过五关，斬六将，来到古城，叫孙乾进城請他出来迎接嫂嫂。"張飞听罢，更不回言，随即披挂持矛上馬，引一千余人，徑出北門。孙乾惊訝，又不敢問，只得随出城来。关公望見張飞到来，喜不自胜，付刀与周仓接了，拍馬来迎。只見張飞圓睜环眼，倒竪虎鬚，吼声如雷，揮矛向关公便搠。"关羽表明心迹，叫他不要誤会，他直叫着"我今与你并个死活！"这样冒失，"莽張飞"就成了人們的口头禪。作者这里只是寥寥几笔，就描繪出来了一个栩栩如生的形象。这里張飞做事虽然显得主观，但爱憎分明，原則性强，这个形象在旧社会中是有代表性的，因之也是典型的。

《三国志演义》中塑造人物典型，向来有所謂三絕，就是曹操奸絕，关羽义絕，孔明智絕。曹操阴險奸黠，孔明智力过人，罗貫中挑选出来了他們一生中許多特征性的行动很好地替这种性格做了注脚。只是关羽的性格却不那末簡单。在《三国志演义》中更多地还是写他的英勇。他和刘备、張飞的确是讲义气的。但和其他的人如馬超、黃忠就不讲义气了，倒是和曹操在华容道上讲了一次义气。因此，关羽的义气实质上是从个人恩怨出发的，有时反成为他思想性格中的一个缺点。这里有一件事情倒值得

注意。罗貫中刻画人物时总是从生活的复杂性和性格的多方面入手的作法。他不把人当做单一性格来描写，而是写出性格的多方面，同时突出他的一个方面，有主次，有輕重，使得形象分外鮮明。

《三国志演义》塑造出来的典型人物，以曹操、張飞、諸葛亮最为成功。罗貫中在塑造这些形象时，遵循一个原则，就是抓住人物性格的基本特征，突出它的某一个方面，加以夸大，用对比方法，使得人物个性鮮明而生动地出現在人們的眼前。曹操奸詐，一举一动都露出一副奸詐相；張飞莽撞，坐臥起居，无不塗上莽撞的色彩。不管是社会冲突的大事件，或生活中的小事件，他們的性格都通过特征的細节的描繪呈現出来。罗貫中搜罗了所有的关于曹操奸詐恶毒的傳說，集中起来，塑造了一个剝削阶級的利己者的典型，使得人們从这个卑污的人物身上认識到統治阶級的种种丑恶的本质。同样他选擇了張飞在不同的場合表現出来的一些突出的魯莽的举动，塑造了一个具有明朗性格的人物，而这个嫉恶如仇的人物身上也沾染了令人不很愉快的缺点。諸葛亮是一个策士的典型。他一生精力貫注在为刘备事业的策划上，很少考虑个人的得失。經常置身于斗爭的前綫而凭借智慧挫敗敌人。惊人的預見性和策划的准确与周密是这个形象的特征。善于抓住特征，突出一点，罗貫中这条創造典型人物的原則，为后来許多艺术大师所接受并加以发展，丰富了祖国的文学遗产。

《三国志演义》写的是軍事斗爭和政治斗爭，因此作者在战爭描繪上表現了他的宏偉构思。这部小說写了大大小小的一系列的战爭，展开了一幕又一幕的惊心动魄的場面。这些战爭在作者笔下千变万化，不重复，不呆板，都各自独具特点，表現了战

爭的复杂性和多样性。每一次較大的战爭的刻繪，作者必詳尽地介紹主将的性格，兵力配备部署，和双方力量的对比，地位的轉化，以及战略战术的运用，表現得丰富而多彩。虽然战爭总是在紧張、惊險、激烈的气氛中进行，但是并不显得凄慘而是富于英雄史詩的激昂格調，有时还显出从容不迫的安詳。如同空城計中的諸葛亮彈琴，赤壁之战中龐士元的挑灯夜讀。动中有静，余味无穷。罗貫中这种描写战爭的艺术才能，最突出地表現在赤壁之战的描写上。人人都很熟悉作者化了很大的力气去刻划的一次战爭——赤壁之战。它的場面之大，呈現在我們眼前真是一幅波瀾壮闊的图画。作者給予比任何一次战爭更多的篇章，而且几乎让小說中所有的重要角色都在这次战爭中露面。首先作者描写曹操統一了北方，除董卓，誅袁紹，率領着号称百万大軍，长驅直入，席卷东南，乘風破浪，大有不可抵敌之概。同时又写刘备新敗，兵微将寡；孙权手脚慌乱，实力单薄。从力量对比的悬殊上，先在客观环境方面造成一种气氛，就是一切有利于曹操。也就在这时候，作者描写孙刘联盟的醞釀，显示历史事态新的轉机。周瑜分析和估計曹操的兵力并非銳不可当。这样，諸葛亮、周瑜这些人运筹帷幄，深謀远虑，終于击退了曹兵。但是曹操是自称"吾任天下以智力"的人，他曾經夸口向人說，"曹公多智"，而且据有优势的兵力，如何一斗便敗了？作者在这里除开揭露曹軍战斗力的弱点，更安排了一个"横槊賦詩"的插曲。在这个插曲里曹操驕傲自滿的心情暴露无遺了。正所謂"滿招損"，使原来一切有利于曹操的气氛就这样消散了。作者在这里把表面看来曹操应該胜利而結果失敗的过程变化，描写得十分自然，合情合理，而且符合于事件发展的一般規律。

在这个战爭中作者着意刻划了周瑜的形象。周瑜在作者笔

下是一个年壮气盛、聪明好胜而又忌刻的人物。他训练水軍，准备作战，但是他并沒有丰富的战斗經驗。当“万事俱备，只欠东風”，在战爭的紧要关头，他僵臥长愁，束手无策。而另一方面由于他忌刻好胜，在孙刘联盟这个問題上，做了許多愚蠢的事情。但是不管怎么样，他是这次战爭中头等重要角色。大敌当前，他不能不和諸葛亮合作，然而就在合作的第一天开始，他們之間就存在着矛盾，最后終于决裂。又合作又斗爭，这是周瑜諸葛亮的关系，同时也是孙权集团和刘备集团的关系。罗貫中通过周瑜这个形象反映了当时两个集团之間的复杂矛盾，对于这个战爭的描写不仅表現出他的惊人的艺术才能，而且显示出他对于历史事件观察力的深邃。他描写了这些人物的思想心情、利害打算等等，的确在客观上反映了历史的眞情实况。描写战爭既不違背历史的眞实性，而又富于艺术感染力，罗貫中在这方面創造了成功的范例。他懂得生活的复杂性和斗爭的艰巨性，沒有把多样性的斗爭方式簡单化为双方列兵对陣，大杀一場，使得他所創造的形象缺乏生命力。

《三国志演义》除开塑造典型和描写战爭表現了一代作家的匠心独用，把握了人物和事件的特点而使得每一个英雄人物、每一个战斗場面都各具特色外，还善于运用夸張、对比的手法来刻画人物性格。如写張飞的勇猛，长坂桥三声大喝，声若巨雷，使“夏侯杰惊得肝胆破裂，倒撞于馬下”。写周瑜的忌刻好胜，斗不过諸葛亮，大叫一声，金疮迸裂，竟至气死。这些地方，显示了罗貫中塑造人物时还运用了浪漫主义的手法。作者对于不熟悉的生活和环境的描写，如七擒孟获的战斗中的洞主形象和某些战爭場面，也有一些败笔。但是不管《三国志演义》中某些情节具有浪漫主义的色彩，而从总的傾向說，《三国志演义》是一部現

实主义的作品。整个作品所反映的社会生活的各个方面和历史形势以及历史发展的脉络基本上是符合的。一些人物形象和历史上的眞人之間并未弄成面目全非，而是可以辨认出来的。作者基本上是按照历史上曾經发生和可能产生的事件进行写作，幻想和海闊天空地拈龘弄假，并不是《三国志演义》的主要部分。过去有一句流行話說："眞《三国》"，"假《封神》"，在一定的程度上指出了这部小說創作方法的特点。

《三国志演义》創作上的另一个特色是，叙述多于描写。这和它所继承的傳統有些关系。南宋时，讲史和小說是分家的。小說一般是偏于描写的，而讲史偏于叙述。和《水滸傳》比較，《三国志演义》是从全相平話演变而来，不像《水滸傳》那末多地接受了短篇白話小說的写作方法。一般地說，《水滸傳》的韵文部分是执行描写的任务，《三国志演义》不同，它只是評贊而已。叙述一个人物的行动、举止，不描写人物的心理、情緒的变化，使得許多人产生一个感觉，《三国志演义》是粗綫条的。但是这种粗綫条的笔法，并不弱于細膩描写所能取得的艺术效果。

第四节 《三国志演义》在文学史上的地位和影响

在中国文学史上，从宋代开始出現了以接近口語的文字写作，这样就把原来唯一的用作描写手段的文言的独据場面加以改变。这种改变也就是文学語言的一种解放，它使得更多的人能够参加文学創作活动。最初运用这种描写工具的大都是娛乐場所的說話人，它的活动范圍还是有限的。过后虽然侵入詩詞里，但是势力不大。这种新的描写手段能够眞正起促进創作繁荣的

作用还应归功于平話小說。作为初具长篇小說規模的“平話”，吸取了方言口語来叙述历史上英雄人物的事迹，并通过对于历史人物的歌頌和揹責，以达到借古諷今的目的。这些小說受到了广大人民群众的欢迎。《三国志演义》在这些小說的基础上进一步去掉叙事簡陋、文辞粗糙而蕪杂等毛病，使語言精炼化，把历史演义小說創作推到了最高峰。明人蔣大器《三国志演义序》說，罗貫中这部书編写成后立即就有人“爭相謄录，以便观覽”，可見他的写作的成功。这种成功虽然主要是由于內容方面，然而語言文字通順暢达、明白如話，未尝沒有吸引力。这是値得注意的。由于这部小說在社会上得到广泛的流行，就产生了很大影响。首先是人們模仿半文半白的淺近文字进行写作，历史演义小說的大批出現，使得原来由于“文胜”的史书妨碍了人們对于許多事实的了解，現在通过通俗小說得到了清晰的概念。清人魏裔介《三国問答序》說：“世人鮮有讀三国史者，惟于罗貫中演义得其梗概耳。”罗貫中的成功，一方面有說服力地証明新的描写手段的优越性，同时也在另一方面給予了其他作者以极大的鼓舞和信心。在中国文学史上元以前长篇巨制是很少的，一般的是篇幅短小的作品。《三国志演义》的出現就改变了这样的面貌。由于社会的发展，物质的和精神的財富創造和积累，人类生活也逐漸丰富繁复起来。要想比較广泛的、不只是片断的部分的反映出社会中各个阶級和阶层的人們活动的种种場面，篇幅短小的作品就不能胜任。《三国志演义》以約七十五万字的巨制，引人入胜地大規模描写了封建王朝中四百个以上的人物的錯綜复杂的矛盾和斗爭。它提供了反映生活的一种新的文学体裁。这种体裁容許更多的穿插的描写以反映生活的复杂性。

《三国志演义》除开語言和体裁的創新对于文学創作起了一

定的影响外，它在社会生活方面也发生了很大的作用。刘关張結义的行为几乎为旧时代的許多阶层的人物所模仿。起义的农民通过結义的方式作为維系內部团結的紐带，这是好的一面。但也有为非作歹之徒，甚至有些社会上层分子借口結义进行不义的活动，或反动的勾当。至于諸葛亮、張飞、关羽、赵云、黃忠等形象在某些方面簡直成了人民生活中的榜样，而曹操这个形象帮助人民认識統治者的阴毒面目，这些形象在人民生活中产生了直接的影响。这部小說由于它提供了一些軍事和政治斗爭的策略和經驗，有的农民革命的領袖，把它当做軍事教科书。这些都使这部书长远地在人們面前放出異彩。

第三章 《水滸傳》

第一节 《水滸傳》的形成

元末明初，伴随着《三国志演义》的产生，另一部偉大的长篇小說《水滸傳》出現了。它以深邃的思想和精湛的艺术屹立在我国文学史上，成为封建社会文学的一个高峰。

《水滸傳》所写的以宋江为首的农民起义是有史实根据的。范圭书《宋故武功大夫河东第二将折公墓志銘》① 說，宣和初，折可存擒方腊后“奉御笔捕草寇宋江，不逾月继获”。《宋史》和《十朝綱要》、《三朝北盟会編》、《东都事略》等书中也都有一些簡略的記載。如《宋史：張叔夜傳》說，“宋江起河朔，轉略十郡，官軍莫敢嬰其鋒”；《东都事略：侯蒙傳》也說，“江以三十六人横行河朔，官軍数万无敢抗者”。参加起义的三十六人的事迹，带有强烈的反抗意識和濃厚的傳奇色彩，所以在人民群众中間到处傳播着。

宋末元初龔开作《宋江三十六人贊》②，初次完整地紀录了三十六人的姓名和綽号。从他写的序里可以看出，曾有人为三

① 一九三九年在陕西省府谷县出土。

② 周密《癸辛杂識》續集引。

十六人繪相，而远在龔开少年的时代，他們的故事就已見于“街談巷語”。南宋罗燁《醉翁談录》縷列的話本名目中，朴刀类有“青面兽”，杆棒类有“花和尚”、“武行者”。在元代《大宋宣和遺事》关于“梁山濼聚义本末”的叙述中，则已有劫取生辰綱、楊志卖刀、宋江私放晁盖、刘唐下书、宋江杀閻婆惜等等情节。元代还出現了以李逵、燕青、武松、楊雄、張順等为主角的杂剧。可以說，从南宋到元末是《水滸傳》成书以前的酝釀时期。

元末爆发了农民大起义，群众性的反抗运动風起云涌。它們規模龐大，波及的范圍广泛，其間又有許多可歌可泣的事迹产生，因此給人們留下了深刻的印象。于是，这时便产生了用长篇小說的形式来反映农民革命事业的客观要求。

偉大的作家施耐庵承担起这項历史使命，写成了《水滸傳》。

施耐庵大約是和罗貫中同时的人。他的生平事迹不得而知。傳說他同元末的农民起义运动有一定的联系，甚或亲自参加了起义的队伍。

他把那些表現在口头傳說、話本、杂剧中的彼此不联綴的水滸故事集中起来，运用惊人的艺术才能，进行了創造性的劳动，給以更細致、更深刻、更典型的描写，使它們的內容有了极大的丰富和提高。

第二节 《水滸傳》所反映的农民革命

《水滸傳》是一部反映封建社会农民的阶級斗爭、农民起义和农民战爭的小說。

农民的阶級斗爭、农民起义和农民战爭，在我国封建社会的历史上，有着特殊的意义。毛主席曾經指出：

地主阶級对于农民的殘酷的經济剝削和政治压迫，迫使农民多次地举行起义，以反抗地主阶級的統治。从秦朝的陈胜、吴广、項羽、刘邦起，中經汉朝的新市、平林、赤眉、銅馬和黃巾，隋朝的李密、竇建德，唐朝的王仙芝、黃巢，宋朝的宋江、方腊，元朝的朱元璋，明朝的李自成，直至清朝的太平天国，总計大小数百次的起义，都是农民的反抗运动，都是农民的革命战爭。中国历史上的农民起义和农民战爭的规模之大，是世界历史上所仅見的。在中国封建社会里，只有这种农民的阶級斗爭、农民的起义和农民的战爭，才是历史发展的眞正动力。

——《毛澤东选集》第二卷，第五九五頁

这么頻繁而重要的农民的阶級斗爭、农民起义和农民战爭，在我国文学史上，还沒有任何一部作品能像《水滸傳》一样大規模地反映出来。

《水滸傳》的作者施耐庵根据自己的生活經驗和关于元末农民大起义的实际知識，集中地、多方面地反映了封建社会里的一次农民革命的产生、发展和失敗的过程。

阶級压迫是造成农民起义的基本原因。《水滸傳》通过人物和事件的描写在客观上深刻地揭示了这条眞理。

全书首先出現的重要人物是高俅。作者把高俅发迹的故事安排在全书的开端，确如金圣叹在批語中所說，含有表明“乱自上作”的用意。高俅的身上典型地体現了封建統治阶級的丑恶和腐朽的本质，成为封建統治集团的代表人物。王进亡命延安府，林冲刺配滄州道，楊志流落汴京城，都是由于他的迫害。其后，他又和梁山泊勢不两立，是封建王朝中主張和执行征討最力的一个人。他像一根无形的綫，把出現在书里的那些从中央到

地方的大大小小的貪官汚吏全都串連起来了。高衙內是他的叔伯兄弟，又是他的螟蛉之子；高唐州知府高廉也是他的叔伯兄弟。蔡京、童貫是他在朝廷上狼狽为奸的朋党。而江州知府蔡得章是蔡京的儿子；北京留守梁世杰是蔡京的女婿；华州賀太守則是蔡京的門人。这些人，再加上青州知府慕容彥达、清風寨正知寨刘高等人，处处依靠着自己的阶級地位和封建特权，对人民进行压榨和迫害。

《水滸傳》还写了另外一类剝削者、压迫者的形象。他們是在野的地主恶霸，有財有势，交結官府，騎在人民头上，作恶多端。其中，有西門庆那样的暴发戶財主，勾引潘金蓮，毒死善良的卖炊餅的武大郎；有鎮关西郑屠那样的恶霸，用虛鈔实契騙娶流落的女子金翠蓮，过后又把她赶出，追討典身錢三千貫；有毛太公那样的地主，老奸巨猾，藏过了中箭的老虎，把猎戶解氏兄弟捉住，加上"搶擄財物"的罪名，送往官府；有祝朝奉父子和曾长者父子那样的拥有武装的地主，誓死与梁山泊英雄为敌；祝家庄的庄門上立起了两面白旗，上写两句口号，"塡平水泊擒晁盖，踏破梁山捉宋江"；曾头市上的小儿們都唱着几句杜撰的歌詞，"扫蕩梁山清水泊，剿除晁盖上东京，生擒及时雨，活捉智多星"。

这样一群丑恶的形象組成了封建社会的百丑图。他們一个个露出了猙獰的面目，像吸血虫一样地吮吸着广大人民的血液，使得整个社会暗无天日，民不聊生。受压迫的人們是这样的广泛，上自拥有誓书铁券的封建貴族，下至漁夫猎戶，无所不有。这不能不激起人民的普遍的反抗。所謂"官逼民反"的事实在这里得到了忠实而充分的反映。

作者并不是冷眼旁观，而是傾向鮮明地描写了人民群众的反抗压迫的行动。他所塑造的英雄人物的性格含有深刻的社会

意义。他通过对林冲、魯智深、李逵等人的遭遇的描写概括了当时的不同阶层的人們在漫长的黑暗的封建社会中从觉醒到反抗的斗爭道路。

林冲是东京八十万禁軍枪棒教头。他的父亲作过提轄，他的岳父也是教头。他有一个小家庭，过着美滿而平靜的生活。这样的地位和生活环境决定了他的性格的特征。他有着耿直的性格，但在起初比較安于現状，行动上有时束手束脚。高衙內調戏他的妻子，他在"不怕官，只怕管"的思想支配下，采取了息事宁人的态度，使得已經冒出的怒火自行熄灭。但这并沒有换来林冲的对头的怜憫。相反，他們处心积虑地布置下阴險毒辣的陷阱。結果，林冲誤入白虎节堂，刺配滄州。这时，他仍旧沒有反抗的表現。在前往滄州的途中，两个解差暗弄手脚，多方折磨，他只是低声下气，甘受凌辱，幻想"挣扎着回来"。

直到高俅施展赶尽杀絕的手段，派人远路来到滄州火燒草料場的时候，林冲的逆来順受、委屈求全的性格才遇到了严重的考驗。摆在他面前的道路只有两条：不反抗，就死亡。幻梦破灭了，他終于清醒地认識到敌人的残忍、狠毒，忍无可忍，下定决心，手刃陆謙、富安。

作者按照生活的邏輯，細致地刻划了林冲性格的发展过程。一个安分守己的人，无端遭受迫害，开始时忍气吞声，一再退让，后来家庭都被黑暗势力吞噬掉，还是安心做囚犯，但求苟全个人的性命，最后連这也无法保全了，只好拿起武器，坚决地踏上了反抗的道路。可以說，封建社会里的官逼民反和逼上梁山的生活真理，在林冲的遭遇中得到了最充分最明显不过的体現。这就是林冲作为一个典型人物形象所具有的特殊意义

和林冲比較起来，在上梁山以前，魯智深、李逵走的是另外

的不同的道路。他們的生活中充滿了反抗。上了梁山以后，他們也屬于最坚定的革命者之列。他們的身上反映了当时的下层劳动人民所具有的大无畏的革命精神。他們的生活态度具有共同点：面临着黑暗的現实，决不畏縮；相反的是主动地、积极地去反抗它、改变它。

鲁智深沒有家庭，也沒有产业，孤身只影，一无牵挂。这样的条件使他那嫉恶如仇、敢作敢为的性格得到了更多的表現。

他慷慨直爽，是一个粗獷、豪迈、心地朴直的人。他的性格特征最集中地表現在几次見义勇为、打抱不平的事情上。"禪杖打开危險路，戒刀杀尽不平人"，这两句話几乎概括了他上梁山以前的主要事迹。而"杀人須見血，救人須救徹"，这两句話則表現了他仇恨黑暗势力、反抗到底、不屈不撓的精神。

李逵是一个革命性最坚定的劳动人民的典型形象。他有着不可动搖的革命意志。柴进受到殷天錫的欺負，想依照"条例"用合法手段打官司，李逵說："条例，条例，若还依得，天下不乱了！我只是前打后商量。那厮若还去告，和那鳥官一发都砍了。"攻下寿張以后，他徑入县衙，穿上綠袍朝靴，升堂問事，把公人和原被告戏弄了一番。封建統治阶級的法律制度和官僚机构，他一概給以嘲笑和蔑視；封建統治阶級的权威和"正統"，他全不放在眼里。他不止一次地大吵大骧，要"造反"，要"杀去东京，夺了鳥位，在那里快活"。

徹底的反抗精神导致了他的坚决反对招安的行动。陈宗善前来梁山泊招安时，他夺过圣旨，一把扯得粉碎。宋江接受招安以后，他又再三劝宋江"再上梁山泊"。直到他死后，宋徽宗还梦見他掄起双斧，迎面砍来，吓出一身冷汗。这表明李逵有一身硬骨头，至死还在反抗，决不向封建統治阶級低首。应該說，在梁

山泊好汉中，他是革命性最彻底、反抗性最坚强的一个。

林冲、魯智深、李逵等等英雄人物走过了不同的反抗的道路，最后投入了农民起义的陣营。他們的遭遇主要是反映了农民起义事业初起时的情况。

作者从不同的角度，从許多方面表現了农民起义和农民战爭的浩大的声势。有防御，像布四斗五方旗，排九宮八卦陣，两贏童貫，三敗高俅；也有进攻，像三打祝家庄，智取大名府。作者写出了农民起义軍队日益发展、壮大的过程，而且都写得轰轰烈烈，惊心动魄。

从发展上看，排座次是整个农民起义事业的一个高峰。到了这个时候，各种分散的不同的力量已經汇合成为一股巨大的力量了。英雄們在"替天行道，保境安民"的口号下团結起来。作者热情地描繪了农民革命的理想：

> 八方共域，異姓一家。天地显罡煞之精，人境合杰灵之美。千里面朝夕相見，一寸心死生可同。相貌語言，南北东西虽各別；心情肝胆，忠誠信义并无差。其人則有帝子神孙，富豪将吏，并三教九流，乃至猎戶漁人，屠儿劊子，都一般儿哥弟称呼，不分貴賤；且又有同胞手足，捉对夫妻，与叔侄郎舅，以及跟随主僕，爭斗冤仇，皆一样的酒筵欢乐，无間亲疏。或精灵，或粗卤，或村朴，或風流，何尝相碍，果然識性同居；或笔舌，或刀枪，或奔馳，或偷骗，各有偏长，眞是随才器使。……

但是，排座次以后，梁山泊的事业逐漸走着下坡路。梁山泊的英雄們不可能提出明确的推翻封建制度的口号，他們之中的絕大多数人也不可能把封建社会的最高統治者皇帝作为自己反对的目标。对于說明他們的思想，第十九回阮小五所唱的一支歌是有代表性的："打魚一世蓼儿洼，不种青苗不种麻。酷吏贓

官都杀尽，忠心报答赵官家。”他們反抗压迫，但他們之中的絕大多数人却存在着严重的封建正統思想。所以，当統治阶級用籠絡的手段来对付他們的时候，他們便动摇了，終于接受了招安。

这一点特别突出地表現在他們的領袖宋江的性格上。书上写他賙急扶困，排难解紛，受到江湖好汉的爱戴景仰。这些造成了他的良好的群众基础。而且，梁山泊事业的奠基人晁盖从东溪村脫逃，是由于宋江的私放；很多头領紛紛上山聚义，是由于他的介紹和影响。他对初起的农民革命运动作出了一定的貢献。加以他器重和爱惜人才，处处显示出一种領袖的風度。这些条件終于使他后来成为梁山泊的領袖。

在他的領导下，梁山泊的革命事业日益旺盛，規模也日趋龐大。这都和他的組織才能有着密切的关系。他提出了“替天行道”的口号，立下了严明的軍令，在山下不杀来往客人，救貧济老，攻破城池以后不許残害百姓，秋毫无犯。采取了这样一些措施之后，起义軍的声势更加浩大，得到了更多的人民群众的热烈拥护。

作为封建社会里的一种农民革命运动的領袖，宋江的形象是写得成功的。他既是促使农民起义事业发展兴盛的一个重要因素，又是导致农民起义事业变质、崩潰的一个重要因素。这两个看来矛盾的东西，在他性格的两面性上統一了起来。

宋江的性格始終是双重的：反抗性和妥协性糾纏在一起。他出身于小地主的家庭，在鄆城县作押司，“刀笔精通，吏道純熟”，周旋在統治集团的近側。現实生活使他对封建势力的迫害保持着一定的警惕。他預先在家里挖了一个地窨子，作为出事时藏身之用，又教父母告了忤逆，分戶另居，以防連累。但是，只要封建势力不压迫到他的头上，他总是滿足于扮演一个仗义疏財、交

納江湖好汉的角色。当他得知晁盖等人占据梁山泊，并杀退官軍的时候，认为他們犯下灭九族的大罪，“虽是被人逼迫，事非得已，于法度上却饒不得”。显然，他是站在維护封建政治、法律制度的立場上来非議他們的。

杀閻婆惜是他反抗的开端。在这以后，他不得不开始了亡命的生活。但他并沒有到梁山泊去投奔晁盖。他只是想借托孔太公、柴进、花荣等人的庇蔭找个稳妥的避难所。大鬧清風寨以后，官軍进逼，走投无路，才带了花荣、秦明一行人向梁山行进。中途，又被父亲的一封假信誆回家去，俯首貼耳地接受了官府的断配。在江州充軍的路上，他振振有詞地拒絕了晁盖的救援：“小可不爭随順了哥哥，便是上逆天理，下違父教，做了不忠不孝的人。”封建道德教条严重地控制着他的行动。

潯阳楼题反詩才是他性格轉变的关鍵。他倚栏暢飲，撫今追昔，引起了“三旬之上，名又不成，功又不就，倒被文了双頰，配来在这里”的愁悶和悵惘，写下了“他年若得报冤仇，血染潯阳江口”，“他时若遂凌云志，敢笑黃巢不丈夫”的詩句。通过亲身的遭遇，他对黑暗的現实社会逐漸产生了仇恨，于是他那潜伏在心底的反抗情緒在酒醉后来了一个总爆发。

这样，当封建統治阶級进一步迫害他，判处他死刑，而梁山泊英雄們冒着危險劫法場，把他救出了以后，他終于下定了反抗的决心。事后，他一反往常地主动向大家提出，先打无为軍，杀黃文炳，再回梁山泊。

宋江上梁山的过程是这样的复杂，比林冲还要曲折。作者的描写是有声有色的，不时地吸引着讀者。宋江以前有那么多的上梁山的机会，其中有两次甚至他的双足已經踏到了梁山的土地，然而他总是采用了逃避的态度。讀者讀到这里，一方面心

怀不满地加以惋惜，另一方面又不得不认为这样来表現宋江的性格是完全合情合理的。

宋江像林冲等人一样地經过了曲折的道路，投身于聚义的队伍。但他和林冲等人还是有区别的。林冲等人一上梁山，行动始終受着反抗性格的支配。宋江却仍然是两面的性格，反抗和妥协的两面互有消长，有时妥协的一面反而会占据上風。尤其他作为梁山泊的領袖，实际上处于举足輕重的地位。他的一言一行都会对农民起义事业的成敗起莫大的影响。

在宋江的头脑里，封建思想，特别是封建道德观念严重地存在着。有人称他为“孝义黑三郎”。老父病亡的一封假信就能使他改变初衷，放棄了上梁山的打算。他有正义感，对殘害良民的貪官污吏无疑是憎恨的，但他又对开明的官僚和他自己所出身的地主阶級抱有幻想。他占領山寨，和官軍对抗，但他又口口声声不忘君恩，对人說那是暂时的行动。这样一来，在他的領导下制訂的行动計划和策略自然是拥护皇帝，而以朝廷中的奸臣为最大的反对目标了。結果，发生了招安的悲剧。

毛主席曾經指出：“只是由于当时还沒有新的生产力和新的生产关系，沒有新的阶級力量，沒有先进的政党，因而这种农民起义和农民战爭得不到如同現在所有的无产阶級和共产党的正确領导，这样，就使当时的农民革命总是陷于失敗，总是在革命中和革命后被地主和貴族利用了去，当作他們改朝换代的工具。”(《毛澤东选集》第二卷，第五九五頁)我国封建社会历史上的許多次农民起义和农民战爭都是因为沒有新的阶級力量，沒有先进的政党，而宣告失敗。这个失敗过程有时表現为：領袖动搖，受朝廷利誘而投降，朝廷收編了他們的軍队，再利用他們去攻打其他的农民起义的队伍；自相殘杀的結果或胜或敗，或互有伤亡，不

分胜負。《水滸傳》反映的农民革命就是这样的結果。宋江等接受招安以后，又奉詔征討方腊，得胜还朝时，一百零八人只剩下了二十七人，統治阶級表面上分封一官半职，实际上却在以后逐漸地各个地加以收拾。結果，宋江飲了放有慢药的御酒，中毒而死，另一位农民起义的領袖卢俊义也吃了放有水銀的御膳，落河而死。一場轰轰烈烈的农民革命的事业終于这样地瓦解了。《水滸傳》的后半部，在一种凄凉悲憤的气氛的籠罩下，忠实地再現了現实生活中的这种悲剧。

第三节 《水滸傳》的艺术成就

由于反映了广闊的社会生活，《水滸傳》所描繪的人物达几百个之多。其中不少的鮮明的性格給人留下了不可磨灭的印象。尤其是农民革命队伍中的許多英雄人物的形象，写得非常出色。

武松的性格写得和林冲、魯智深、李逵、宋江一样地鮮明。他性情剛烈，欺硬不欺軟，說得出，做得到。他凭着高强的武艺，果敢，当机立断，"平生只要打天下硬汉，不明道德的人"。武松性格上的这些特色，使他同厚道、溫情、优柔寡断的林冲之間有了显著的差異。

他有勇有謀，作事謹愼小心，沉着鎮靜，极有分寸，他在十字坡黑店里不露声色地騙过了經营这項买卖有多年經驗的孙二娘。为了探知胞兄被害死的眞相，伸冤报仇，他作了多么周詳縝密的安排：手握尖刀，向团头何九叔严詞詢問殮尸时的情况；贈銀买飯，和顏悅色地向卖梨的小厮乔鄆哥打听捉奸的經过；斷七那天，請邻舍街坊在酒席上作証見，关閉前后門，取了王婆和潘

金蓮的口供，杀死潘金蓮；斗杀西門庆之后，带着人证物证前去官衙自首。筹划的結果，終于减輕了罪刑。

武松曾当着施恩的面，把有几百斤重的石墩輕輕地一抱一提，"面上不紅，心头不跳，口里不喘"。景阳崗打虎更是一段家喻戶曉的精采的故事。实际上，作为一个勇士的典型，他已成为中国人民向一切敌人进行坚决斗爭的学习榜样。

除了林冲、魯智深、李逵、宋江和武松以外，《水滸傳》对于其他梁山泊英雄的性格的刻划也是突出的、成功的。像石秀，在战場上的勇悍，跳楼劫法場时的超人的胆識，杀潘巧云前后的乖觉、精細和手狠心辣；像阮氏三雄，在穷困的环境中培养出来的"不怕天，不怕地，不怕官司"的反抗性格；还有楊志、吳用、戴宗、秦明、史进、李俊、張順、燕青、乐和等等，无不写得有血有肉，显示了不同的面目。他們的性格，从各个不同的方面反映出人民群众的英雄气概和反抗精神。

《水滸傳》在人物描写上的成就，不仅表現在对那些在全书占重要地位的英雄人物的性格的精雕細刻上，而且也表現在对一些出場次数不多的次要人物的性格的勾勒上。作者化在他們身上的笔墨并不算多，通过淡淡的几笔，却能深刻而傳神地勾勒出他們的鮮明的个性。何九叔是很好的例子。他是一个在旧社会里飽經風霜、通曉人情世故、精明能干的典型人物。生活环境培养了他的圓滑、机灵、苟且偷安的性格。在送丧偷骨殖的事件上，作者入木三分地写出了他的老練而又怯懦的两面性格。而那个和他差不多同时出場的人物，卖雪梨的乔鄆哥，天眞、正直，敢于到官府去作見证人，正好成为他的性格的一种衬托。王婆是另一个例子。她是生活在封建制度下的畸形人物。她的职业使她善于察言观色，作起事来得心应手。作者生动地写出了她

的性格的两个特色：貪、狠。像何九叔、王婆一样写得成功的次要人物，还可以举出一些，例如像狐狸一样狡猾的識破了戴宗假信的黃蜂刺黃文炳，慣于撒潑的强夺楊志宝刀的沒毛大虫牛二，目光短淺、心胸狹隘的白衣秀士王倫，狠毒刁鉆的閻婆惜，还有老都管，唐牛儿，刘高的妻子……无不写得栩栩如生、有血有肉。

《水滸傳》善于从行动中去刻划人物。关于人物的性格和精神面貌都由人物本身的行动去說明，作者在行文时很少用第三者的口吻插进大段的介紹。像林冲、魯智深、李逵、楊志等人物，他們都是在描写其他人的事件的进行中驟然出現的。魯智深在一群潑皮面前，颼颼的舞弄着六十二斤重的渾铁禪杖，只听見一声喝采，林冲就出場了。作者接着就描写他的打扮，他的容貌，他和魯智深的飲酒交談，迎儿的报告消息，他的急忙离去……史进在渭州的茶坊里正向茶博士打听王进的下落，在說話声中，魯智深大踏步地走了进来。作者接着从史进眼中描写他的打扮，两人的对話，上街，遇見李忠，轰散了观众，上酒楼，听見了金翠蓮的啼哭……总之，作者并沒有出面介紹他們的身世，叙述他們的性格。但是，他們的一个紧接着一个的行动却在当时所处的环境中逐漸地显示了他們自己的全部性格。

人物的行动总是有所发展的。不同的环境决定了不同的行动。由行动中所表現出来的性格自然也因之而有所发展和变化。在这一点上，《水滸傳》的人物描写正是以生活作为基础的。例如，風雪山神庙以后的林冲，作者写他几乎变成了另外的一种人。老庄客不給他酒喝，他就用枪把燃燒着的木柴从火炉里向老庄客臉上挑去，結果燒着了髭鬚。这表明：他在杀人以后，作起事来已不再像从前那样文质彬彬了。由于憤怒，他的性格乔

始从屈辱隐忍轉变为桀驁不馴。到了火并王倫的时刻，更发展到了一个頂点。用一些細节描写来表現出随着环境的不同而有所发展的性格，这是《水滸傳》的人物描写的又一个特点。

《水滸傳》的人物描写的另一个更为突出的特点是用精雕細琢的笔法刻划出鮮明的个性。

首先，可以看出，在《水滸傳》中，同一阶层的人物，由于社会經历、生活环境不同，个性也因之而不同。林冲、魯智深、楊志三人都是軍官出身武艺高强的英雄。然而，他們上梁山泊的原因和过程却大不相同。楊志的生活道路上有两个轉折点：一个是失陷花石綱，一个是失陷生辰綱。第一次失陷花石綱，他丢了官，但沒有放棄向上爬的想法。因为他是“三代将門之后，五侯楊令公之孙”，他的生活目的在于“一枪一刀，博个封妻蔭子，也与祖宗爭口气”。所以他积极地采取賄賂手段，企图恢复原来的官职，甚至路过梁山泊，为了不肯“点污”“清白姓字”，拒絕上山入伙。結果，他到了东京，在高俅的面前碰了壁。后来，杀死牛二，充軍大名府，因禍得福，受到梁中书的賞識和提拔，感激涕零，死心塌地在他的門下作軍官。直到二次失陷生辰綱，生命危險威胁着他，只得亡命江湖，上了二龙山。他走过来的这条道路固然是和魯智深有显著的不同，就是和林冲也大有区別。另外还可以举林冲和王进为例。他們相同的程度更大：同是禁軍教头，同受高俅陷害。但他們却表現出了不同的性格：林冲毕竟是个慷慨仗义的有血性的好汉，所以当时拿了一把解腕尖刀去寻仇人陆謙，寻不見时又耐心地等了三天。王进却是懦弱的安分人，回到家里，母子二人抱头而哭，結果选擇了逃亡的道路。这样的描写是符合于生活眞实的。在生活里，同一个阶层的人物有着相同的共性，而这共性又总是通过人物各自的互不重复的

个性表現出来的。

《水滸傳》对于个性的刻划是細致的。它所写的人物，即使是兄弟几人，从他們的言語和行动上，人們有时却可以准确地判断出是誰来。在阮氏三雄中間，阮小二的老成持重，临危不乱，阮小五的精明强悍，爽快利落，阮小七的急躁冒失，性如烈火，全都写得維妙維肖。再如孙立和孙新，宋江和宋淸，他們在性格上的差異，也是一眼就可看出的。

《水滸傳》不仅写出了許許多多的鮮明的人物性格，这一性格和那一性格之間截然不同，而且更进一步地写出了这样一些人物性格，他們从很多方面看来是相近的，然而各人仍旧有着自己所独有的个性。而且这种差異还是表現在全书的主要英雄人物身上。例如魯智深和李逵，这是一对性格粗卤的人物。他們的性格有很多相同的方面。但在魯智深的粗卤和李逵的粗卤之間，显然有着明晰的分界綫。

从举动和形体上看，魯智深是个莽撞的胖大和尙。但他粗卤之中带有細心、机警、精明。他在肉鋪，先借买肉为名，故意刁难郑屠一番，然后才正式表明来意，开始痛打郑屠。

> 魯达看时，只見郑屠挺在地下，口里只有出的气，沒了入的气，动彈不得。魯提轄假意道："你这厮詐死，洒家再打。"只見面皮漸漸的变了。魯达寻思道："俺只指望痛打这厮一頓，不想三拳眞个打死了他。洒家須吃官司，又沒人送飯。不如及早撒开。"拔步便走。回头指着郑屠尸道："你詐死！洒家和你慢慢理会。"一头罵，一头大踏步去了。街坊邻舍并郑屠的火家，誰敢向前来拦他。

这时的心理活动旣表現了魯智深的质朴，而不动声色的脫身又恰如其分地表現了他的机智。后来，在大相国寺菜园的糞窖旁边，他又識破一伙潑皮的詭計，把为头的一脚踢下去，鎮懾住其

余的人。他的性格的这一方面，在其他場合，例如野猪林救林冲，也同样有所表現。

这样的性格的由来，同魯智深的生活經历有着密切的关系。他是一个出身行伍的地方軍官。在长期和封建統治阶級打交道、向邪恶勢力作斗爭的过程中，鍛炼了他的反抗性格，丰富了他的处世經驗。他对統治阶层的狠毒、狡猾的伎俩有深切的了解。所以，他的一举一动大都成熟老练。

李逵有时候也像是粗中有細的样子。初遇宋江时，戴宗叫他下拜，他說："若眞个是宋公明，我便下拜。若是閑人，我却拜甚鳥！节級哥哥，不要瞞我拜了，你却笑我！"破高廉后，他自告奋勇，要下枯井去探看柴进，当时他对宋江等人說："我下去不怕，你們莫割断了绳索。"他上来了，宋江要他再下去，他又說："哥哥不知，我去荆州着了两道儿。今番休撞第三遍。"不过，这种細心并不是出于老练，却是出于老实。他的富有特征意义的表現是：上半身脫得赤条条的，大吼一声似半天起了霹靂，一身当先，搶出陣前，掄起两把板斧，砍将过去。而这样的行为，在魯智深是作不出的。

《水滸傳》深刻地反映了广闊的社会生活，生动地描写了众多的人物；和这比較起来，《水滸傳》的結构也是相称的。它很好地起到了表現主題思想的作用。

它一环扣紧一环地叙述了一个又一个的故事。有时，每一个故事出現一个主要的英雄人物，写他的性格的发展，写他的生活的道路。像魯智深、林冲、楊志、宋江、武松等等，都有着这样类似傳記性质的段落。每一个段落又出現几个精彩的場面，使人物处身于尖銳的矛盾斗爭中，更好地展开他的性格。像拳打

鎮关西、大閙野猪林、風雪山神庙、汴京城卖刀、智取生辰綱、怒杀閻婆惜、景阳崗打虎、供人头設祭、潯阳楼吟反詩、黑旋風斗浪里白跳、沂岭杀四虎等等，无不繪声繪影，富有艺术的魅力，把人物的形象深深地印入讀者的脑海。

另外，也有一些自成段落的故事，集中地出現了众多的人物，热閙的情节，精彩的場面，曲折紧張，引人入胜。智取生辰綱和三打祝家庄就是具有代表性的例子。

智取生辰綱只占了一回的篇幅，結构紧凑，作者用极为精炼的笔墨写出了极为复杂的內容。楊志的小心謹慎的神态，老都管的倚老卖老的架子，众軍汉挨打受苦而又不得不忍气吞声的可怜相，无不写得生动細致。天气的炎热，山路的艰險，环境气氛的描写加强了故事发展的真实感，起了很好的烘托作用。暗写吳用等人的定計，明写楊志的精明的对策；有大矛盾——楊志和吳用等人之間的矛盾，又有小矛盾——楊志和老都管、虞候、众軍汉之間的矛盾；写法变化多端，而又合理地表現了故事发展的必然結果。

三打祝家庄前后一共占据了四回的篇幅，写法上和智取生辰綱有所区别。它側重于描写事件和矛盾，描写战略、战术和解决矛盾的方法。对于这三次战爭，作者不但描写了結局的不同，而且描写了每次胜敗原因的不同。这就是三打祝家庄的动人的地方。

《水滸傳》所写的这些大大小小的故事，每一个都有着相对的独立性，但这个故事和那个故事之間又有着有机的联系。每一个故事的出現无非都是为了表达一个共同的中心內容：封建統治者的压迫，英雄們的反抗。共同的命运成了每个故事之間的挂鈎，使得每个故事里的英雄人物互相认識，携起手来，最后

站在一起并肩作战。从全书来看，这些故事像是百川汇海似的，由分而合，推向声势浩大的梁山泊英雄大聚义的高潮。

《水滸傳》的艺术成就同样也表現在它的語言上。它的語言，以北方的口語为基础，經过加工，千錘百炼，丰富而生动，往往三言两語就能刻划出鮮明的形象。

作者駕馭語言的才能特别突出地表現在人物語言的高度个性化上。书內主要的英雄人物的語言因每人性格、身分和地位的不同而有区别。写人物的对話，不只是为了交代情节，而且是为了更鮮明地表現人物的性格，加深讀者对人物的印象。例如第七十一回写武松、李逵、魯智深三人反对招安的話就带有各人的性格的特征：武松直爽而誠恳，李逵莽撞，魯智深則是粗中有細。在这一段里，不但对話概括了人物的性格，就是写动作的几个詞也都画龙点睛地揭示了人物的精神面貌。武松是在“叫”；李逵不仅“大叫”，而且“睜圓怪眼”，說完話还一脚把桌子踢起，跌成粉碎；而魯智深却是在“道”了，話內大讲道理，語調也非常凄凉。他們三人都反对招安，但是反对的程度不同，对于反对招安这件事情的认識也不同，作者写这一切又都是从他們的性格出发的。这些地方显示了《水滸傳》語言的高度的表达能力。

第四节 《水滸傳》的影响

偉大的文学作品总是要对当时或后世发生巨大的影响。《水滸傳》也不例外。

对封建統治阶級来說，充滿了反抗意識的《水滸傳》像洪水猛兽一样的可怕。他們誣蔑《水滸傳》是“誨盜”之书，禁止人民

閱讀。一些封建士大夫知識分子也秉承他們的意旨，不断地宣傳《水滸傳》"妖言惑众，不可使子弟寓目"。有的人甚至詛咒《水滸傳》的作者"子孙三代皆哑"，并把这說成是"天道好还之报"。为什么他們竟对《水滸傳》怀有刻骨的仇恨呢？清代的半月老人在《蕩寇志續序》中的一段話道出了其中的原因："盖以此书流傳，凡斯世之敢行悖逆者，无不借梁山之鴟張跋扈为詞，反自以为任俠而无所忌憚。其害人心术，以流毒于乡国天下者，殊非淺鮮。"

然而，《水滸傳》对現实生活所产生的积极影响是封建統治阶級所无法抵制的。几百年来，《水滸傳》始終在社会上保持着自己的逐漸深入、扩大的影响。

《水滸傳》不但在人民群众中間流傳不絕，而且也获得了一些知識分子的喜爱和耽好。例如，明人胡应麟在《少室山房笔丛》中說："嘉、隆間，一巨公案头无他书，仅左置《南华經》，右置《水滸傳》各一部；又近一名士听人說水滸，作歌謂奄有丘明、太史之长。"根据周暉《金陵瑣事》的記載，李贄則把《水滸傳》和《史記》、杜詩等同列为宇宙內的"五大部文章"；清人勾曲外史也在《水滸叙》中把它比拟作司馬迁的《史記》，甚且說："有史公当日之思未及屬，笔未及濡，而褚少孙之茶弱所不能补者，非紀言紀事之大观歟！"

《水滸傳》盛行以后，成为后世的許多文学艺术作品汲取題材的来源。在明清的戏剧作品中，明代如李开先的《宝劍記》、沈璟的《义俠記》、許自昌的《水滸記》等傳奇，清代如李漁的《偸甲記》①、金蕉云的《生辰綱》、佚名的《鴛鴦楼》等傳奇，張韜的《薊州道》杂剧、周祥鈺的《忠义璇图》大戏等，无不接受了《水滸傳》

① 一說范希哲作。

的影响。在小說方面,《金瓶梅》是就《水滸傳》第二十三回至第二十六回的間架而扩大和再創造的,《水滸后傳》則是以《水滸傳》續集的面貌出現的,《說岳全傳》中的一些人物被写成是水滸英雄的后代;它們都清楚地显示了接受《水滸傳》影响的痕迹。直到今天,水滸故事的題材仍在京剧和各种地方戏剧目中占据了巨大的比重。

《水滸傳》的艺术成就构成了我国小說历史发展上的优良的傳統,被后世优秀的作家們学习着、继承着。以典型性格的塑造为例,在程咬金、尉迟恭、牛皋、焦贊、孟良、胡大海等小說人物的身上,我們不难看到李逵的影子。而他們又共同地受到了《三国志演义》所描写的張飞形象的影响。可以說,他們組成了有連續性的人物群像图。

《水滸傳》既然集中地反映了封建社会里曾經存在的农民的阶級斗爭、农民起义和农民战爭,那么,它成书以后也就必然会以它的革命的思想內容来直接推动了社会上依然存在的人民群众的反抗运动。它对后世的人民群众为反抗封建統治阶級而进行的各种各样的行动产生了无法估計的深远的影响。这就是《水滸傳》对于現实生活的积极作用的另外一个重要的方面。

人民群众反抗运动的一些領袖往往从《水滸傳》得到启发,并把它当作一种学习的資料,在思想上和行动上仿效其中所写的一切。这首先表現在战术、战策的仿效上。清刘鑾《五石瓠》說,張献忠"日使人說《水滸》、《三国》諸书,凡埋伏攻襲皆效之"。張德坚《賊情汇纂》說,太平天国軍队的策略,"采稗官野史中軍情仿之,行之往往有效,遂宝为不傳之秘訣,其裁取《三国演义》、《水滸傳》为尤多"。清末醒醉生《庄諧杂录》轉述胡林翼的話說,草澤英雄的"奇謀秘策""全以《水滸傳》为师資"。其次,人民群

众反抗运动的一些領袖还直接采用了《水滸傳》中的表現起义队伍的政治要求的口号。李自成和洪秀全都自称为“奉天倡义”，宋景詩发出了“替天行道”、“劫富济貧”的号召；太平天国的旗帜上有“順天行道”字样，义和团的旗帜上也写着“替天行道”；反清的秘密社会組織天地会、洪門都把成員聚合的会場叫作“忠义堂”。另外，人民群众反抗运动的一些領袖更把水滸英雄的姓名、綽号作为自己的姓名、綽号。明代黃河上有“盜伙”二十余人，为首的被呼为“宋大哥”。清代道光初年桂阳地方一万余人掀起反抗的运动，也推他們的領袖为“宋大哥”。太平天国領袖之一翼王石达开則曾經自号“小宋公明”。这些都有力地說明了《水滸傳》一书对于后世的人民群众反抗运动所产生的显著的影响。

对于封建社会的人民群众来說，《水滸傳》不但是精神的食粮，也是斗爭的武器。

第四章　成化至隆庆时期文学

第一节　社会經済、政治对文学的影响

从明宪宗（朱見深）成化年間到明穆宗（朱載垕）隆庆年間（1465—1572）有一百零八年。这一时期的文学比起前一时期来发生了一些較大的变化。就正統文学来看，前后七子的复古运动竭力鼓吹"文必秦汉，詩必盛唐"，从而使得創作古詩古文，規步秦汉盛唐，成为一时文人的風尙。复古派从弘治年間夺取了"台閣体"一派在文坛上的統治地位之后，一直是保持着雄壮的声势。由于他們受着錯誤的文学思想的指导，盲目摹拟古人，所以作品数量虽多而质量不高，成就不大。他們本来是想把"正統文学"从"台閣体"所造成的危机中挽救出来，結果反而把它带到一个更深刻的危机中去。"唐宋派"在嘉靖年間崛起，虽然还不能成为一个强有力的反对派，可是他們針对复古派的弱点所作的抨击起了揭露的作用。这一个文学流派的存在，也就給复古派的統治打开了一个缺口。

再就戏曲小說来看，这一时期获得了大的发展，成就也高。尤其是戏剧方面，有大量的傳奇出現，取得了前一时期杂剧在剧坛上所占的統治地位，气象为之一新。自嘉靖以后，优秀的作品

不断产生，如李开先的《宝劍記》、傳为王世貞所作的《鳴凤記》、梁辰魚的《浣紗記》等。这些作品的現实意义都很强。散曲在这个时期創作的数量也很多，出現了几个有特色的作家，如陈鐸和馮惟敏。他們的眼光注意下层人民的生活，而且采取同情和歌頌的态度。这个时期还产生了一部偉大的长篇小說《西游記》，它以浪漫主义为其特色，反映了人民的反抗情緒和斗爭精神。它和前一时期的《三国志演义》及《水滸傳》都同样是家喻戶曉的作品。

这一时期文学总的趋势是古文詩詞仍旧处于衰退的过程中，而戏曲小說正在进一步显示出其生命力的旺盛。

当时的社会环境是：經过了明初較长时期的休养生息之后，生产得到了恢复和发展，社会經济呈現了相当繁荣的局面，而同时封建統治阶級逐漸走向腐化墮落，驕奢淫佚，对人民的剝削和压榨加重，因之社会矛盾也随之激化。在这个环境中发展的文学，好多方面都受着它的影响。

这一时期的政治日漸敗坏。皇帝昏庸无道，穷奢极欲，如武宗四出巡游，荒淫无耻；世宗迷信道教，經年不朝。宦官及宰相把持朝政，勾心斗角。正德朝宦官刘瑾专政，声势赫赫。嘉靖朝严嵩和严世蕃父子专权二十多年，京师有“大丞相”、“小丞相”之謠。他們貪污腐化，气焰嚣張，并且以极端严酷的手段排除異己，东、西厂及錦衣卫的特务到处横行。在党爭中有許多比較正直的官吏遭到迫害，甚至慘死獄中。这个时期有好些文学作品如傳奇《宝劍記》、《鳴凤記》，都是以忠奸矛盾作为內容，《浣紗記》写吳越兴亡，也使伍員和伯嚭两个形象形成强烈的对照。由于傳奇写政治題材，这就使得它跳出了过去着重写愛情和家庭生活的圈子，大大扩展了表現生活的范圍，給后世的发展起了良

好的影响。此外，有些复古派写得較好的詩文，也大都和党爭有关。

社会經济的繁荣是促进戏曲小說发展的一个有利条件。农业和手工业生产提高，刺激了商业的兴盛，城市因之扩大、增加。戏曲、小說得到日益众多的观众和讀者，受到广泛的欢迎，就有一些有眼力、有才能的作家被吸引来参加創作，产生好的作品。这些作家或者把城市的劳动人民作为自己描写的对象，如陈鐸《滑稽余韵》中的一些散曲；或者反映人民所感到兴趣和关心的社会事件，在一定程度上表达了人民的思想感情，如傳奇《鳴凤記》等。由于作者和演員、音乐家接近，得到启发和帮助，有的还直接从"市井艳詞"(李开先《市井艳詞序》)、"野言稗史"(吳承恩《禹鼎志自序》)学习，加上自己有一定的生活經驗和艺术才能，在作品中表現了各自的特色，以其創作成績有力地推动了戏曲小說的发展。

第二节 詩 文

(一)前后七子的文学复古运动。

自永乐以后，"台閣体"长期統治着文坛，給文学带来了严重的危机。在其影响之下，一般文人的創作无不內容貧乏，篇章冗贅，文風极为萎弱。这时候，統治阶級中某些較有識見之士便希望有一种比"台閣体"有威望、能招徠人心的文体来代替它，以"揚治世之休，文运之盛"。前后七子的文学复古运动正是在客观上适应着这一要求而产生和发展的。

以李东阳为首的"茶陵派"出現在前后七子之前。李东阳(1447—1516)，字賓之，号西涯，茶陵(今湖南茶陵)人，曾作过礼

部尚书兼文渊閣大学士，著有《怀麓堂集》。他的散文追求典雅，未能超出“台閣体”的圈子。詩歌則力主宗法杜甫，拟有古乐府百首，可以說是已开前后七子創作趋向的先河。

文学复古运动是在弘治中由“前七子”倡导起来的。前七子以李梦阳和何景明为首，包括徐禎卿、边貢、康海、王九思、王廷相等人。他們結成一个文学集团，树起“复古”的旗帜，提出“文必秦汉，詩必盛唐”的口号，此唱彼和，推波助瀾，形成了一个声势浩大的文学运动。复古派很快就夺取了“台閣体”一派在文坛上的統治地位。到了嘉靖中，又有以李攀龙和王世貞为首，包括謝榛、宗臣、梁有誉、徐中行、吳国倫在內的“后七子”继之而起，变本加厉，把复古运动又推向一个新的高潮。这个运动由弘治到万历間持續約百年之久，影响很大。“天下推李、何、王、李为四大家，无不争效其体”（《明史：李梦阳傳》）。

李梦阳（1472—1529），字献吉，号空同子，庆阳（今甘肃庆阳）人，著有《空同集》。何景明（1483—1521），字仲默，号大复，信阳（今河南信阳）人，著有《大复集》。李攀龙（1514—1570），字于鱗，号滄溟，历城（今山东济南）人，著有《滄溟集》。王世貞（1526—1590），字元美，号凤洲，又号弇州山人，太仓（今江苏太仓）人，著有《弇州山人四部稿》及《弇州山人續稿》。他們是复古运动中的主将，在他們集团周圍还聚集了不少作家，遵循着他們的复古理論，并且把他們的創作当作楷模，使得复古成为一种时代風气。当代大部分知識分子受其影响，竟达到“物不古不灵，人不古不名，文不古不行，詩不古不成”（李开先《昆侖張詩人傳》）的程度。

前后七子的复古理論有两点主要內容。一是他們的文学发展观。他們极力推崇先秦两汉散文、汉魏古詩和盛唐的近体詩，

认为这都是絕对完美的，以后的詩文则一代不如一代，有种种的缺点。何景明說："近詩以盛唐为尙。宋人似蒼老而实疏鹵，元人似秀峻而实淺俗。"(《与李空同論詩书》)王世貞說："西京之文实。东京之文弱，犹未离实也。六朝之文浮，离实矣。唐之文庸，犹未离浮也。宋之文陋，离浮矣，愈下矣。元无文。"(《艺苑卮言》卷三)虽然他們所指出的宋元詩文的弱点不无道理，但是他們却从这些現象得出了文学愈来愈不行的結論，这实际上是一种謬誤的"文学退化論"的观点。另一是他們的創作观。这是与文学发展观相联系的。旣然文学愈古愈好，那么"学不的古，苦心无益"(李梦阳《答周子书》)，在他們看来最好的办法是把那些絕对完美的东西当作范本，从篇章結构到句法、詞汇都进行摹拟，摹拟得愈像愈好，用不着自己来創造一种独特的風格，一切唯古人是尙。李梦阳曾拿书法来闡明他的理論："夫文与字一也。今人模临古帖，即太似不嫌，反曰能书。何独至于文而欲自立一門戶邪？"(《再与何氏书》)他們的摹拟完全是从形式上着眼，所謂"視古修辞，宁失諸理"(李攀龙《送王元美序》)，则更說明为了达到这个目的，即使損伤作品所要表达的思想內容也在所不惜。

复古的主張是为矯正"台閣体"之弊而提出的，它打着"文必秦汉，詩必盛唐"的大旗，很容易迷惑人。一般文人对"台閣体"已經感到厌恶，而对于古人作品则存在着迷信，于是都跟着复古派走，以为这是一条新的道路。前后七子的詩文因此風靡一时，被他們百般推崇，看作是学問淵博，功力深厚。这种文学也的确比"台閣体"外貌上显得古雅，比"台閣体"在形式上要多花些功夫，好多文人被吸引住了，便乐此而不疲。复古派根本沒有在文学的內容上提出什么新的主張，它只是在文学形式上刻意模仿，使其古色古香。正如唐宋派作家茅坤所批評的，它是"以艰深之

辞文淺近"。这次复古运动很难說是什么革新运动，它并沒有起推动文学向前发展的作用。它的社会影响也是不好的，可以說它和八股文異曲同工，同样束縛人的思想，使人脱离現实。

在复古理論指导下，便产生了一大批"假古董"，上面抹着銅綠，散放霉气。王世貞說李攀龙的文章"无一語作汉以后，亦无一字不出汉以前"（《艺苑卮言》卷七），其实好多作品都是佶屈聱牙，不堪卒讀。前后七子的詩总給人以"似曾相識"的印象，不但缺乏新意，情境和古人雷同，而且句法及詞汇常常襲自古人成文。如果把他們写詩和临摹字帖相比的話，那么不仅可以看出某些詩类似临某家的帖，还可以看到有些詩簡直就像"集汉碑"或"集魏碑"一样。比如李梦阳的《艳歌行》就是一个典型的例子：

晨日出扶桑，照我結綺窗。綺窗不时开，日光但徘徊。（一解）
通阡对广陌，柳树夹楼垂。上有纖素女，叹息为誰思。（二解）
步出郭东門，望見陌上柳。叶叶自相当，枝枝自相糾。（三解）

第一首头两句仿《陌上桑》的"日出东南隅，照我秦氏楼"，末句出自曹植的《七哀》："明月照高楼，流光正徘徊"，不过这里却把月光变成了日光。第二首前半仿古乐府《隴西行》中的"桂树夹道生，青龙对道隅"，顚倒了次序。后半也出自曹植《七哀》："上有愁思妇，悲叹有余哀"。第三首前半仿古乐府《梁甫吟》中的"步出齐城門，遙望蕩阴里"，后半出自宋子侯《董嬌饒》："花花自相对，叶叶自相当"，把后一个句子整个地抄来了。

这样的情况就連他們集团内部的人也有所不滿。前七子中的何景明在正德年間曾同李梦阳有过剧烈的爭論。何景明认为他們之間的分歧是："空同子刻意古范，鑄形宿鏌，而独守尺寸，僕則欲富于材积，領会神情，临景构結，不仿形迹。"（《与李空同論詩书》）他作了非常形象的比喻，說李梦阳"稍离旧本，便自杌棿，如

小儿倚物能行，独趋颠仆”，并批評李氏的作品是“古人影子”。李梦阳看到这种說法有很大的危險性，势将动摇复古派理論的根本原則，于是乃对何景明大肆攻击。不过李梦阳在晚年編定自己集子的时候，曾在自序中表示承认他的朋友王叔武“眞詩乃在民間”的意見，并为自己作出了痛苦的总結：“予之詩非眞也，王子所謂文人学子韵言耳，出之情寡而工之詞多者也……每自欲改之，以求其眞。然今老矣。曾子曰：时有所弗及 学 之謂哉！”（《詩集自序》）就詩歌来看，何景明比李梦阳写得較为清新可讀。何景明在前七子中年紀最小，比李梦阳小十九岁，他敢于提出自己的意見，确有一股銳气。可惜他三十九岁就死了，轉变的时候較晚，才华沒有得到很好的发揮。

后七子中拟古的程度也不一样，李攀龙就比王世貞更严重些。在摹拟的方式上他們意見也有出入。謝榛就看出当时詩人生硬摹拟杜甫所产生的弊病：“处富有而言穷愁，遇承平而言干戈，不老曰老，无病曰病。”（《詩家直說》）这种現象当然是很可笑的。他和王世貞都主張多方取法，不必拘于一家。他們并非反对摹拟，而是主張“摹拟之妙”。但他們的作品往往不能达到这点，却正是“痕迹宛露”。只有王世貞晚年放棄复古主張，詩風漸趋平淡自然。

前后七子的成就不高，集子中大部分作品都比較一般化。形式上的古色古香并不能掩盖內容的蒼白空虛。以他們的詩歌而論，除了摹仿古乐府外，多是唱酬贈答及送别怀人之作，反映的生活面狹窄。作者缺乏眞切的生活感受，处处显出是在为写詩而写詩。但也有一部分作品是可取的。他們虽然处于封建統治的上层，和当时的宦官和豪門还是有着矛盾，在政治上受过迫害，作过斗爭。有关这方面的作品較有感慨，对現实的黑暗有所

揭露，如李梦阳的《玄明宫行》、《秋夜叹》，何景明的《玄明宫行》，王世貞的《錦衣志》及乐府《袁江流鈐山岡》等。艺术性較强的还有宗臣的《报刘一丈书》，淋漓尽致地描繪了当时知識分子献媚权門的丑态。王世貞的《太保歌》，写出了奸相严嵩炙手可热的声势，其中說：

> 太保入朝門，緹騎若云屯。进見中貴人，人人若弟昆。太保从东来，一步一風雷。行者闌入室，居者頜其頯。太保賜顏色，黃金立四壁。一言忤太保，中堂生荆棘。緹騎走八方，方方俱太保。太保百亿身，所至倏如扫。鸡鳴甲舍开，爭先众公卿。御史給事中，不惜称門生……

尽管它也不脫摹拟古詩的痕迹，不过現实性还相当强烈。这一类題材的作品在前后七子的集子中为数不多，不能代表他們的主要傾向。

前后七子的文学复古运动是为了挽救“正統文学”的危机而起。由于他們盲目复古，以形式主义的摹拟代替对文学遺产合理的继承，就走上了一条十分錯誤的道路，在創作上产生了明显的恶果。他們之所以如此，又是在客观上反映了封建統治阶級对文学的要求。这次文学复古运动給文学带来了一个更深刻的危机。在文人中間逐漸产生了不滿的情緒，当时就有人起来反对这种复古理論，最后“公安派”对它进行了有力的抨击，統治文坛的复古势力終于土崩瓦解。

（二）唐宋派。

在前七子的复古运动声势煊赫的时候，就有一些作家并不盲目追随，如沈周、文徵明、祝允明和唐寅等吳中詩人便是相当显著的例子。他們的詩風較为平易，不傍門戶而自成一派。由

于他們大都是画家，詩中常有画意，題画詩和写景詩清新可讀。其中的代表者是唐寅。唐寅(1470—1523)，字伯虎，一字子畏，晚号六如，有《六如居士集》。他作詩不拘成法，不避口語，頗能表現眞摯的思想感情。他的生活狂放不羈，对世俗表示很大的蔑視，因之在詩中也流露了自己的傲气，比如他在《把酒对月歌》里說："我愧虽无李白才，料应月不嫌我丑。我也不登天子船，我也不上长安眠。姑苏城外一茅屋，万树桃花月滿天。"同时，也由于他玩世不恭，作品風格有时不够严肃，流于淺謔。

起来反对复古派的文学理論并且明确提出自己的文学主張的，是王愼中、唐順之、茅坤和归有光。他們的文学見解相近，推崇唐宋散文，并且有意識地把它們当作典范来学习，因之被称作"唐宋派"。王愼中(1509—1559)，字道思，号遵岩，晋江(今福建晋江)人，著有《遵岩集》。受他影响而轉变的有唐順之。唐順之(1507—1560)，字应德，一字义修，武进(今江苏常州)人，著有《荆川先生文集》。他們的文学活动开始于嘉靖初，当前七子的主要人物李梦阳及何景明已經去世而后七子尚未继之而起的間歇期。比他們稍后有茅坤和归有光。茅坤(1512—1601)，字順甫，别号鹿門，归安(今浙江吳兴)人，著有《白华楼藏稿》，評选有《八大家文鈔》。归有光(1506—1571)，字熙甫，号震川，昆山(今江苏昆山)人，著有《震川文集》。他們两人从事文学活动正当后七子統治文坛的时期。归有光曾以一穷乡老儒而和当时文坛盟主王世貞相对抗，斥王世貞为"妄庸巨子"。

唐宋派这些人对复古派文風之弊深恶痛絕，因此批評十分尖銳，具有深刻的揭露意义。唐順之在給他友人蔡可泉的一封信里，出之以嬉笑怒罵之笔。他說："兄試观世間糊窗槅，塞瓶瓮，尘灰朽腐滿墻壁間，何处不是近时人文集？有誰閑眼睛与之

披閱？若此者可謂之不朽否？即本无精光，遂尔銷歇，理固宜然。設其人早知分量，将几块木板留却柴燒了，岂不省事？可笑！可笑！”（《答蔡可泉书》）“本无精光，遂尔銷歇”，这正一針見血地指出复古派的根本缺点，他們最缺乏的就是思想和艺术的光輝。

在提出正面主張的时候，唐宋派也暴露出自己的弱点。他們是站在道学家的立場来看問題的。茅坤的《八大家文鈔总序》及《文旨——贈許海岳、沈虹台二內翰先生》两篇文章系統地闡发了他的文学发展观和創作观。他反对前后七子“謂文章与时相高下，而唐以后且薄不足为”的論調，提出“文特以道相盛衰，时非所論也”的观点。他认为汉、唐、宋三代都是道盛則文盛的时代。因此他主張“世之文章家当于六籍中求其吾心者之至而深于其道，然后从而发之为文”（《复陈五嶽方伯书》）。唐順之在有名的《与茅鹿門主事书》里，反对“婆子舌头語”，主張“直据胸臆，信手写出”，也还是从道学的立場出发，要求“眞精神与千古不可磨灭之見”，要求“可以闡理道而裨世教”（《答蔡可泉书》）。在他的心目中，“三代以下之文，未有如南丰（曾巩），三代以下之詩，未有如康节（邵雍）者”（《与王遵岩参政书》），把宋代道学家邵雍的枯燥无味的格言詩当作“詩思精妙，語奇格高”的作品。

这样的主張就是道学家文論的翻版，并不是什么新东西。用这种陈腐的武器自然很难打倒复古派。当时的一些文人对这种道学論調兴趣不大，这也是唐宋派所以不得人心的原因。再者，复古派有詩有文，前后七子大都以詩名，而唐宋派偏重散文，在詩一方面无所建树，所以始終未能形成为一个强有力的反对派。

唐宋派的散文一般文从字順，不像前后七子那样佶屈聱牙。他們之中較有成就的作家是归有光。他的好作品不是那些严格

按照道学家文論的要求所写的文章。那些恰恰是糟粕。他的集子中充满了大量的表揚孝子烈妇的文章以及寿序墓銘，就是这种糟粕。他写得好的是回忆往事、哀悼亲人的散文，不过这样的作品幷不多，如《項脊軒記》、《思子亭記》、《寒花葬志》、《先妣事略》等。这些文章較少道学家的气味，感情自然眞摯。作者善于捕捉生活中的典型細节，寥寥几笔，就能給人以深刻的印象。而且作品中有一种抒情的气氛。王錫爵在为归有光写的墓志銘里說："无意于感人，而欢愉慘惻之思，溢于言語之外，嗟叹之，淫佚之，自不能已已。"就是指的这个特点。作者所用的語言也是很朴素的。如《寒花葬志》：

婢，魏孺人媵也。嘉靖丁酉五月四日死，葬墟丘。事我而不卒，命也夫！

婢初媵时，年十岁，垂双鬟，曳深綠布衣裳。

一日，天寒，爇火煮荸薺熟，婢削之盈甌。予入自外，取食之；婢持去，不与。魏孺人笑之。孺人每令婢倚几旁飯；即飯，目眶冉冉动。孺人又指余以为笑。

回思是时，奄忽便已十年。吁！可悲也已！

这里沒有詳尽的叙述和介紹，只写了几件給作者留下深刻印象的小事，一个天眞可爱的女孩形象便活現了。作者回忆往事，不仅是为了对她表示哀悼，而且也是怀念自己的妻子。讀者从字里行間可以感觉得到。

《項脊軒記》是一篇出色的抒情散文。作者在描写他青年时代讀书的书斋的时候，怀着一种热爱。虽然这个地方"室仅方丈，可容一人居"，而且条件不好，相当簡陋，可是作者依然能够利用它，使它成为一个讀书的好环境。作者写出了自己当日讀书的乐趣：

借书满架，偃仰嘯歌，冥然兀坐，万籟有声；而庭阶寂寂，小鳥时来啄食，人至不去。三五之夜，明月半墙，桂影斑駁，風移影动，珊珊可爱。

笔触很細致。仅仅从“借书满架”四个字里，讀者便可以了解作者青年时代处境清寒，而勤奋好学。只有一个好讀书而又不得不借书来讀的青年人，他才沒有那些富貴子弟的嬌气，能够从朴素的环境中发現詩意。

作者在不多的篇幅中，还写出了許多“可喜”、“可悲”之事。作者怀念祖母，怀念母亲，怀念妻子，都只是选擇一两件和她們有关联的事来叙述。这些事情发生的地点都是“項脊軒”，因此这也就加深了作者对它的亲密的感情。作者的艺术手法很高，使用文字非常經济，人物的声容笑貌跃然紙上。比如他写祖母：

余自束发讀书軒中。一日，大母过余曰：“吾儿！久不見若影！何竟日默默在此，大类女郎也！”比去，以手闔門，自語曰：“吾家讀书久不效。儿之成則可待乎？”頃之，持一象笏至，曰：“此吾祖太常公宣德間执此以朝！他日，汝当用之！”

这里写出了老祖母对孙儿的关怀。她的話語表示了她复杂的心情，既有贊許，又有忧虑，既有期待，又有鼓励。又如他写妻子：

后五年，吾妻来归，时至軒中，从吾問古事，或凭几学书。吾妻归宁，述諸小妹語曰：“聞姊家有閣子，且何謂閣子也？”其后六年，吾妻死，室坏不修。其后二年，余久臥病无聊，乃使人复葺南閣子，其制稍異于前。然自后，余多在外，不常居。庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣！

这一小段文字写出了夫妻間的亲密感情。項脊軒成为他們生活中的一个部分，是他們日常談話中的一个題目。亭亭如盖

的枇杷树，如一个美丽的抒情鏡头般展現在讀者眼前，作者以此結束《項脊軒記》全文，表示了自己深沉的怀念。

像这样抒情性的散文，在以前是少有的。和当时前后七子古奥艰深的文章比起来，那就不知要高明多少倍了！

第三节 戏 剧

这个时期的戏剧創作出現了新的局面。继承南戏傳統的傳奇[①]大量出現，几乎是以排山倒海之勢把在元代和明初雄踞剧坛的杂剧推下了宝座。这是元代末年以来杂剧呈現衰微現象、南戏进一步发展的必然結果。

(一)杂剧。

这时候的杂剧在形式上起了不小的变化。它进一步摆脫了元杂剧規格的束縛，折数可多至五折以上，也可只有一折。在曲調方面由南北合套到只用南曲牌調，形成所謂南杂剧。它在內容上很少有像元杂剧那样具有强烈的战斗性和社会意义的作品。不少作品还专写古代文人墨客所謂的"風雅行徑"，用以抒发作者的一些比較空洞的感情。这类作品題材旣狹窄，且又不太讲究戏剧冲突等特点，因此絕大部分都不能够施諸当場串习，有的甚至于只是抒情小品，不能叫做剧本。許潮和汪道昆(1525—1593)就是以写这种短剧为专长的作家。

---

① 由宋入元的詞人張炎所作的一首〔滿江紅〕詞的注中，已把南戏称作"傳奇"，但比較普遍地把南戏称作傳奇是明代的事。有人认为傳奇只是指昆腔兴起后的剧本，缺乏可靠的根据。这里采用通行的說法，把明代的南戏叫做傳奇。

这个时期的著名杂剧有：王九思的《杜甫游春》、康海的《中山狼》和徐渭的《四声猿》。

王九思（1468—1551），字敬夫，号渼陂，西安鄠县（今陕西鄠县）人。康海（1475—1540），字德涵，号对山，西安武功（今陕西咸阳市屬）人。他們都是“前七子”中的人物，写过不少詩文，各著有杂剧两种。康、王彼此不单是有着深厚的友誼，而且在仕途上又遭遇到共同的命运——贬謫，所以他們在思想感情方面有着許多共同之处，主要的是对于当时社会黑暗的憤懣。傳說《杜甫游春》和《中山狼》的故事內容都有所影射①，然而就其所揭露和諷刺的事物来看，都是具有典型意义的。《杜甫游春》描写杜甫在唐玄宗入蜀之后的春天閑游长安城郊，目睹村郭蕭条，宮室敗坏，不禁痛詆权相李林甫輩的罪恶；后来在酒肆典衣买醉，拒不納翰林学士朝命而甘願以自由之身到处飘零。剧中的杜甫就是作者自况，作品虽然归結于遁世的消极思想，但是意含針砭，指斥时弊頗为有力。它的文字風格是沉郁的，但排場冷寂，和同时作家的抒写古人風雅行徑之作沒有什么区别。康海是善于写戏的，《中山狼》四折称得起針綫密致，一气呵成；文字則以白描为主，生动而自然。作品一方面揭露了中山狼的阴險殘暴的本性，另一方面批判了迂腐懦弱的“墨者”东郭先生的“无所不爱”的“仁心”。剧本的故事本来是民間傳說，康海是根据他老师馬中錫的《中山狼傳》改编的，这个故事直到今天仍旧为广大群众所喜爱，起着很好的教育作用。王九思也写过《中山狼》杂剧，只有一折，沒有康作那样著名。

① 傳說《杜甫游春》中的李林甫影射当时宰相李东阳。見明王世貞《曲藻》。清王士禎《池北偶談》說馬中錫撰《中山狼傳》，系諷刺李梦阳对康海的負恩。于是有人推測康海《中山狼》杂剧也为譴責李梦阳而作。

徐渭(1521—1593)，字文清，后改字文长，号天池。紹兴山阴(今浙江紹兴)人。他在文艺上的成就是多方面的，詩文、戏曲、书画都有相当的造詣。他早年研究过"王学"，也探求过佛学。性格狂傲，"不为儒縛"，认为"礼法"对他是"碎磔吾肉"，是一个憤世疾俗的封建礼教的反抗者。他的《狂鼓史》、《玉禪师》、《雌木兰》和《女状元》四个杂剧(总称《四声猿》)里都洋溢着狂傲的反抗精神。《狂鼓史》在后世通称《阴駡曹》，写禰衡在阴間应判官之請，重拘曹操亡魂，表演生前击鼓怒駡的情况。作品构思奇巧，而內容則严峻地斥責了邪恶，相当振奋人心。《玉禪师》捏合傳說中紅蓮和柳翠的故事，組織甚見机杼；內容含有佛教的輪迴思想，但作品也在一定程度上揭露了临安府尹柳宣教这样的封建上层人物的卑劣性格。《雌木兰》和《女状元》都是以著名的妇女形象为主角，花木兰的馳騁疆場，黃崇嘏的領袖文苑，都足为巾幗吐气；从題材的选擇上看来，便可以理解作者是有意地为在封建礼教束縛下的妇女揚眉吐气。傳說《歌代嘯》也是徐渭的作品，素材大都取自市井瑣事，虽有抨击是非顚倒的社会現象的意图，但失于剪裁，趣味陷于庸俗。这对后来沈璟的《博笑記》和黃方胤的《陌花軒杂剧》有着直接的坏影响。

徐渭的《南詞叙录》对前人的南戏和当时的傳奇作出一些比較中肯的評語，而且著录了不少傳奇名目，提供并保存下来許多富有文献价值的資料。

(二)三部重要傳奇。

这时期的異常兴盛的傳奇中出現了两种不同的創作傾向，一种傾向是內容上竭力鼓吹封建道德，形式上好用四六駢体的語言，追求辞藻和典故，成为所謂"駢儷派"。这种傾向始自邱濬

(1421—1495)的《伍倫全备記》和邵燦(1436以后)的《香囊記》。影响所及,一直延續到万历时期,成为明代傳奇創作中的最有害的傾向。在这同时,不少作家还是继承并发揚了南戏的优良傳統,編写了許多在不同程度上有进步的社会意义的作品,这些作品代表了这个时期傳奇創作的主要傾向,《宝劍記》、《鳴凤記》和《浣紗記》更是其中比較突出的作品。

《宝劍記》的作者是济南章丘(今山东章丘)人李开先(1501—1568),字伯华,号中麓。他对于戏曲有着特殊的爱好,藏书极多,有"詞山曲海"之称。他很精于鉴賞評定,改訂过不少元人杂剧;戏剧創作不多,《一笑散》里的六种杂剧,就仅存的《园林午梦》和《打哑禪》看来,并无出色之处。傳奇有《宝劍記》、《登坛記》和《断发記》三种,前二种都是改編别人的作品。《宝劍記》前有雪簑漁者序,其中說到:"坦窝始之,兰谷继之,山泉翁正之,中麓子成之。"剧本写的是水滸英雄群中最能引起人們同情的林冲被"逼上梁山"的故事。作者沒有完全根据《水滸傳》的內容描写,其中最大的改动是林冲和高俅的矛盾是由于林冲一再上本参奏高俅和童貫树党營私、禍国殃民,而不是单純由于衙內高朋图謀他的妻子張眞娘,作者并把这个情节移到林冲发配之后。这样,林冲的受难和他的反抗就具有更深的意义。这同作者在当时身受严嵩一流人的傾压而罢职閑居有关。《宝劍記》虽然描写的是宋代故事,实际也对当时的黑暗政治有所指斥。由于作者在描写中注入了更多的主观理想,林冲身上也就有了濃厚的忠君思想。但这沒有根本妨害剧中突出描写的林冲爱国忧民的英雄本色。此外,对張眞娘至身拒仇的坚貞性格以及高俅的殘暴恶毒的奸佞面目,也都写得相当成功。第三十七出描写林冲夜奔梁山,是全剧中最精采的場面,它貼切地表現了林冲"专心

投水滸，回首望天朝”的复杂心理，成功地描写了“丈夫有泪不輕彈，只因未到伤心处”的英雄情怀。这出被叫做“夜奔”的戏，直到現在仍是昆曲中的优秀剧目。

《宝劍記》中的次要人物写得不甚完整，如魯智深在剧中的地位是相当重要的，然而形象模糊；陆謙和富安着墨过少，削弱了戏剧冲突。这都說明作者但求树立主脑，以生旦为主，未能曲尽綠叶扶持、摇曳生姿的写作手法。此外，李开先对南戏音律不太熟悉，因此造成他的剧本在上演时的困难。王世貞譏諷說：“第令吳中教师十人唱过，随腔字改妥，乃可傳耳。”是有道理的。

王世貞是当时左右文坛的重要人物，有名的詩文家，傳說《鳴凤記》是他的作品，也有說是他的学生所作，經他补充而成。《鳴凤記》以时事入剧，描写严嵩父子和一群反对他們的忠良人物的矛盾，它的写成可能就在嘉靖四十四年(1565)严世蕃伏誅之后。戏剧作品及时反映当时重大政治事件，在中国文学史上《鳴凤記》等是开風气之先。作者在描写嘉靖时代震动朝野的严嵩集团和反严嵩集团的政治势力的斗爭时，主要着眼点还是在于忠臣和奸臣的矛盾，但在具体描写中，不得不涉及到河套失地和倭寇侵界等情节。这样，通过忠臣与奸臣的对立，也表現出了在民族矛盾面前坚持抗敌的民族英雄和为了私人利益破坏抗敌事业的民族敗类之間的斗爭。这就使得剧本能反映出比較广闊的历史生活背景，具有更深一层的社会意义。

剧本虽然人物众，头緒多，情节繁，但戏剧冲突还是一綫貫穿的，一方是不畏强御、不惧牺牲的夏言、曾銑、楊继盛、鄒应龙等“八諫臣”，一方是严嵩父子、赵文华等奸佞。矛盾一步步展开，先是夏言、楊继盛反抗严嵩而被杀，继之董傳策、張羽中、吳

时来彈劾严嵩而受刑，接着鄒应龙、林潤、孙丕阳继續斗爭而最后获得胜利。但这几次冲突写得不够紧凑，且不能迭現高潮。楊继盛的悲壮牺牲是感人的，但以后几次斗爭就不够动人心弦了。全剧的最大缺点是人物性格的刻画显得浮泛、粗糙，主要人物"八諫臣"中有些人物沒有鮮明的特征。

《鳴凤記》打破了傳奇以生旦为主的格局，在长达四十一出的戏中，生（楊继盛）旦（張氏）在第十五出里便結束了他們的活动。这是一种頗为特殊的手法。

《浣紗記》的作者梁辰魚（1520?—1594?），字伯龙，苏州昆山（今江苏昆山）人。他还著有《紅綫女》等三种杂剧，《远游稿》詩集，《江东白苧》散曲集。梁辰魚的散曲曾風靡一时，所謂"吳閶白面冶游儿，爭唱梁郎雪艳詞"。其实《江东白苧》中并不都是艳詞綺語，也有不少伤今吊古、感叹兴亡之作。

《浣紗記》傳奇是梁辰魚的力作，描写吳越兴亡的历史故事。它通过夫差和勾踐的成敗指出了历史上的教訓：吳国君臣驕傲自滿，淫泆放纵，由强盛而敗亡；越国君臣于失敗后能同心协力，发憤图强，終于灭亡吳国。在通过形象描写傳达历史的教訓时，作者有鮮明的立場和傾向，他批判吳国君臣的驕横腐敗，歌頌越国君臣的艰苦奋斗。在描写中，作者并沒有过于强調勾踐的复国雪仇的精神世界，甚至沒有正面描写有名的臥薪尝胆的行动，作者突出地描写了越国臣子范蠡、文种等的"他年击楫过越水隈，克期仗劍入吳宮里"的雄心壮志。在"送餞"出里，勾踐夫妇渡錢塘江入吳时，一片忧愁，悲感万分，而范蠡等却始終表現出"誓造江山，万民欢会"的壮士情怀。"放归"出中，勾踐夫妇由吳返越，再渡錢塘江，感慨万端，一方面庆幸"一朝羈鶴透籠飞，还又到蓬萊宮殿"，一方面想到自己"顏色憔悴，志气隳頹，今日虽

得还乡，有何面目再見江东父老”。还是文种、范蠡劝他們不要犹疑，速回越地，“身虽辱，志要堅”。这种种描写，就使剧本在歌頌越国君臣的傾向中，表現出着重歌頌臣子的傾向。这个戏里还描写了越国的一个民間女子西施（施夷光）参与了这場斗爭。她和范蠡在苧蘿西村的溪水边定情，原望“百岁图欢庆”，但因国土淪亡，一心奋斗救国的范蠡要她牺牲青春入吳，西施在以国家为重的前提下，割恩斷爱，完成了她所担当的任务。关于西施的描写，作者一方面是受到过去的有关記載的影响，一方面大概也是为了使剧本更有戏剧性。在傳奇中化大量的篇幅对“美人計”作正面的肯定的描写，《連环記》首开風气，这种构思和描写，就思想境界来說，并不值得过分称道，甚至可以从中发现作者的某些庸俗思想。但《浣紗記》由于在具体描写中亟力突出西施的爱国感情，描写她完成救国任务的堅决态度，入吳前专心学歌学舞，入吳后“一心要迎新送旧，专待等时候”，报国家的大仇，这样就冲淡了剧本中表現的女色亡国論思想；加之作者較細致地刻画出了西施的复杂心情，如有名的“思忆”出中描写的她追怀故国，思念父母，眷恋范蠡以及想念她昔日浣紗的溪水，遂使这个人物性格显得丰滿，而能成为一个鮮明的舞台人物形象。

与对西施的描写相比，范蠡性格的刻画显得浮泛一些，但他的謀士風度还是基本上被写出来的。此外，夫差的驕奢，伯嚭的佞幸，也还写得眞实自然。

在語言方面，作者有意兼用华綺駢句与淺显散体，大概是一以塑造不同阶层的人物形象，一以創造庙堂应对（如第八出“允降”）和村野調謔（如第十八出“效颦”）的不同气氛。

剧本最后以范蠡在灭吳后携西施泛湖归隐做为結束，虽有

前代的記載作根据，但还是寄意深远的，这是作者有意地对封建統治者的“狡兎死，良狗烹”的殘酷手段作了較为明显的揭露。理解这一点，便不难明白作者再三致慨于次要人物吳国老臣伍員的悲慘命运的苦心了，伍員正是拿来衬托范蠡。这也是这个剧本的一个相当突出的特点。

《浣紗記》的出現，一般都认为是昆山腔登上戏曲音乐宝座的奠基石。自元代以来，随着南戏在各地流行，本就有了各种唱念声腔。昆山腔在元末也已产生，到这个时期的正德末年至嘉靖初年之間，杰出的戏曲音乐家魏良輔在朋友們的帮助下，改进并丰富唱腔和伴奏音乐，使它优美动听，远胜其他唱腔。梁辰魚依据魏良輔的格律写出了《浣紗記》，昆山腔的影响更加扩大起来，成为当时具有民族代表性的戏曲音乐，大大地推动了戏曲的发展，直接影响万历年間傳奇創作高潮的到来。

（三）其他傳奇。

在《宝劍記》、《鳴凤記》和《浣紗記》三部傳奇出現以前，剧坛上就已流傳有不少作品，比較有名的如：王济的写呂布与貂蟬故事的《連环記》，苏复之的写苏秦故事的《金印記》，佚名的写岳飞故事的《精忠記》，沈采的写項羽和刘邦故事的《千金記》，姚茂良的写張巡、許远故事的《双忠記》，陆采的写王仙客和刘无双故事的《明珠記》，徐霖的写郑元和和李亚仙故事的《綉襦記》，郑若庸的写王商和李娟奴故事的《玉玦記》等。其中以《綉襦記》成就較高。此外，以弋阳等声腔按曲，并在某些地区較为流傳的剧本有写陈伯卿（陈三）和黃五娘爱情故事的《荔枝記》，写高文举和王金貞夫妇故事的《珍珠記》等。

《連环記》、《精忠記》、《双忠記》、《千金記》、《金印記》产生的

时代較早，其中有的写成于成化年間。它們一方面恪守傳奇以生旦为主脑的規格，一方面依傍元人杂剧，运用北曲，采掇有关杂剧的排場。这些作品中除个别剧本外，結构大都較为松懈，在人物性格刻画方面也不够細致。这种种情况，說明它們还处在傳奇大繁荣的准备阶段，因而艺术上还不够完整。但这些作品都有一些能够打动人的思想和写得成功的戏剧場面。如《精忠記》写岳飞受屈被害，《双忠記》写張巡、許远杀敌救国，都能使人感动；《千金記》中的"夜宴"、"别姬"出和《連环記》中的"大宴"、"小宴"出，則是历来受到贊誉的戏剧場面。

稍后，在傳奇創作上化了功力的是陆采（1495—1540），他字子玄，号天池，苏州长洲（今江苏苏州）人。作傳奇五种，較有名的是《明珠記》。这是他十九岁时和他哥哥陆粲合作的剧本，描写王仙客和刘无双的爱情故事。結构比較严密，人物描写也較为細致，但插科打諢的情节过多。陆采的五种傳奇中，今有傳本的还有《南西厢記》和《怀香記》。他撰写《南西厢記》的动机是不滿于李日华的《南西厢記》。然而在历来剧坛上演出的南曲《西厢記》，却是李作而不是陆作。这是因为李日华的南《西厢》改編王实甫原作时在文字上虽有种种毛病，但它基本上忠实于王《西厢》，保存了王《西厢》的不少优美的場面和文字。

活动年代和陆采同时的徐霖（1449?—1525?），字子仁，号髯仙，也是苏州长洲人，但从幼年起就定居在金陵（今南京）。徐霖的著作較多，且工书画。他和散曲作家陈鐸在当时并有"曲坛祭酒"的称号，作品在勾栏中特别流行。今只存散曲两首，傳奇一种——《綉襦記》①。

《綉襦記》写李亚仙和郑元和的爱情故事，本諸唐代傳奇小說《李娃傳》，也許还受到元代以来相同題材的戏剧的影响。剧

本通过男女主角的遭遇对封建婚姻制度中的門閥观念提出了控訴。这一对青年男女在結合中所受到的間隔不是奸人破坏，也不是战乱紛扰，而是由于一个是妓女，一个是富貴家庭的子弟。郑元和經历的危难并不是他綣恋妓女的下場，他实际是門閥观念的牺牲品。剧中把妓女李亚仙对待情人的恩义和封建官僚郑儋对待儿子的无情作为对比来描写，也正好暴露了封建倫理制度的冷酷和虛伪。

徐霖大概很熟悉下层社会生活，关于妓院、凶肆和市人、乞儿的描写都很逼眞。对一个帮閑人物乐道德性格的刻画也較眞实而不概念化，这样就勾画出当时阴暗社会的眞实面貌。作者的艺术手法也相当精炼，很少枝蔓，語言也較洗炼。

《綉襦記》頌揚了有情有义的妓女李亚仙，同时出現的郑若庸（1510?—1589?）的《玉玦記》却譴責了无情无义的倡女李娟奴，为此曾引起一些傳說②。这两个作品正是反映了同一社会生活現象中的不同面，全都具有社会意义。淪落倡門的女子，有的在污泥中能够保持洁白心地，如李亚仙；有的則脆弱而堕落，如《玉玦記》中的李娟奴，她将恩变仇地抛棄和謀害痴心爱她的王商。只是郑若庸从正統的封建道德出发，过分地譴責了李娟奴，非但描写她惨死，还搬出癸灵大王来阴审她。全剧头緒多，穿插了不少与主题无关的情节，显得蕪杂。文字过于典丽，用典故特多。因此它沒有《綉襦記》那样流行。

---

① 关于《綉襦記》作者，历来有两种說法。明周暉《金陵瑣事》記徐霖作；清朱彝尊《靜志居詩話》定为薛近兗作。前說距《綉襦記》产生时期近，且周暉記徐霖其他事迹大都眞实可信，故从周說。

② 傳說《玉玦記》流行后，妓院門庭冷落，于是倡門中人請人編写《綉襦記》。参見呂天成《曲品》和朱彝尊《靜志居詩話》。

除了以上所說的作家作品外，在这个时期的后期，还出現了两位在当时剧坛上頗为活跃的作家——張凤翼（1527—1613）和屠隆（1542—1605）。張凤翼著有傳奇九种，以《紅拂記》較好。屠隆著有《曇花記》等傳奇三种。他們的剧本都不見出色。但他們都是当时的名士，張凤翼还很有才名，并且对戏曲极为爱好，和艺人們来往密切，有的剧本就是为了卖給艺人而写的。到下一个时期，他們还有活动，像張凤翼的《祝发記》就是在万历十四年写成的。

第四节 散 曲

这个时期的散曲，从数量上看，和傳奇一样，也是很繁盛的。散曲别集和选集出現的很多，并且大部分都被保存下来，不单清代无法与之頡頏，就是元代也瞠乎其后。可是从作品的內容来看，就給人以远远落在傳奇之后的印象，艺术風格也比不上元代。这个时期写散曲的作家可分为两类：一类作家是正統派的文人，他們主要写詩文，对散曲只是偶一为之，作品的內容則仅仅限于身边瑣事和个人感触，以至于用来做祝寿吊唁等应酬式文章。这非只丧失了散曲的清新活潑、爽朗跳脫的固有風格，犀利尖銳、嬉笑怒駡的战斗作用，也丧失了散曲的闤闠謳歌、里巷傳唱的音乐特点。另一类作家撰作散曲則专为樽前花下撥琵按拍而用，具体說来，就是在妓院里以声乐傳播，这特别是在昆山腔盛行以后，所謂以南曲为主的“吳歈”达到了泛濫成災的程度。其內容千篇一律地描写男女之情，有的矯揉造作，有的猥亵庸俗，把散曲引向一条委靡頹廢的道路。十分清楚，錮繫散曲为案

头之作也罢，放纵散曲为青楼之歌也罢，所起的作用是扼杀了散曲的生命。

当然，也有些作家的散曲有其独自的特点，在有些作品里所表現的思想意識具有相当的进步性质，虽然这些作品并不能扭轉这个时期的散曲創作上的共同趋向，却是中流砥柱，異常可貴。

这个时期的著名散曲作家有：王磐、金鑾、陈鐸、沈仕、薛論道、馮惟敏等。

王磐(1470?—1530?)，字鴻漸，号西楼，揚州高邮(今江苏高邮)人，是这个时期散曲作家中輩分較早的一位。他大約是出身于仕宦家庭，但是厌棄举业，徜徉烟水。他有《西楼乐府》散曲集行世，絕大部分都是閑适之作，然而其中却有一些值得注意的作品。如〔朝天子〕(《咏喇叭》)就是諷刺正德間宦官擅权，到处作威作福，魚肉民間的篇什：

喇叭、鎖哪，曲儿小，腔儿大。官船来往乱如麻，全仗你抬声价。軍听了軍愁，民听了民怕；哪里去辨什么眞共假。眼見的吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水尽鵝飞罢。

用官船鼓吹的号角做題目，写出了沉痛的憤激之感。可惜的是这种諷刺篇什太少，使他徒以咏物見称和白描得名。

較迟于王磐的金鑾(1506左右)，字在衡，巩昌隴西(今甘肃隴西)人，侨居金陵，也是一个澹泊名利的人。他的風格和王磐接近，但是在《蕭爽斋乐府》里还是以酬贈之作較多。小令比套曲为佳，如〔沉醉东風〕(《夏旱》)：

我則見赤焰焰长空噴火，怎能够白茫茫平地生波！望一番云雨来，空几个雷霆过，只落得焦煿煿煮海煎河。料着这露水珠儿有几多，也难与俺相如救渴。

在这里面頗見他同情人民的熾热心腸。他的《咏蝇》、《咏蚤》以蝇、蚤等物的禍害来諷刺世風，也有特点。

陈鐸（1488?—1521?），字大声，号秋碧，下邳（今江苏邳县）人。以曾祖睢宁伯陈文的关系，世襲指揮，度着优裕的生活。他的散曲集《梨云寄傲》和《秋碧乐府》里大部分收的是“風情”、“丽情”之作，但他在《滑稽余韵》里却用了一百三十六闋小令来专門描繪城市下层社会人民——以小手工业者为主要对象，如：铁匠、机匠、旋匠等——的生活，一方面歌頌他們的劳动，同情他們的疾苦，同时也对騎在劳动人民头上进行剝削凌辱的統治阶級做了較为尖銳的諷刺，并且对于社会上的寄生虫如里长、巫师、媒人之类进行了批判。从他的描繪中可以看得出来他的生活面相当广泛，比較熟悉城市人民的活动以及他們的愉快和辛酸，并且程度不同地指出了其社会根源，因此，人們能够从那里約略地看出明代中叶的一些社会面貌。这是陈鐸的超越于其他散曲作家的地方。例如〔水仙子〕（《瓦匠》）：

> 东家壁土恰塗交，西舍厅堂初瓮了，南邻屋宇重修造。弄泥漿直到老，数十年用尽勤劳。金張第游麋鹿，王謝宅长野蒿，都不如手鏝坚牢。

这首散曲歌頌了劳动。〔醉太平〕（《挑担》）則傾訴劳动人民的苦楚：

> 麻绳是知己，匾担是相識，一年三百六十回，不曾閑一日。担头上討了些儿利，酒房中买了一場醉，肩头上去了几层皮，常少柴沒米。

此外，如〔沉醉东風〕（《里长》）、〔小桃紅〕（《米鋪》）等对社会的黑暗面作了鞭笞和諷刺。然而由于世界观的限制，他对于劳动人民以及呻吟于人間地獄的妇女也时常流露出嘲笑与戏弄的态度。

沈仕(1488?—1565?)，字懋学，号青門山人，杭州仁和(今浙江杭州)人。有《唾窗絨》散曲集。他在散曲流派中以"青門体"轰动当时，受他影响的作家不少，在散曲中是一个突起的異軍。他以写艳冶綿丽的作品見称，有似詩中的"香奩体"和詞中的"花間派"。如〔懶画眉〕(《春閨即事》)：

东風吹粉釀梨花，几日相思悶轉加。偶聞人語隔窗紗，不觉猛地渾身乍，却原来是架上鸚哥不是他。

后来有些散曲作家标榜学步沈氏《唾窗絨》的形式和內容，写出不少猥亵之作，起了一些不好的影响。

薛論道(1531?—1600?)，字譚德，号蓮溪居士，保定定兴(今河北易县)人。他中年棄文就武，在行伍中做了三十多年的参謀人員，守卫北方边关頗树战功。后来受人排挤，称疾退隐，在乡間做过一些兴修水利等有益人民的事情。有散曲集《林石逸兴》，其中不少描写边塞風光、战場情景的作品。如〔黃鶯儿〕(《边城秋况》)：

无奈楚天高，听征鴻云外号，声声刺入人心竅。風吹战袍，月明宝刀。朱顏紅叶皆零落，冷蕭蕭。乡关何处，万里路迢迢。

更多的作品是揭露和鞭撻社会罪恶势力。他还有一些抒写自己远大抱負的作品，豪放而动人。有一些写"閨思"的作品却又柔情綿綿，另有一番境界。

馮惟敏(1511?—1580?)，字汝行，号海浮，青州临朐(今山东临朐)人。做过几任小官，后来辞职归田。在他的散曲集《海浮山堂詞稿》里暴露了明代中叶尖銳的阶級矛盾，对于处于水深火热中的农民寄予很大的同情。如〔玉江引〕(《农家苦》)为农民傾吐出积郁：

倒了房宅，堪怜生計蹙。冲了田园，难将双手扒。陆地水平鋪，

秋禾風乱舞。水旱相仍，农家何日足！墙壁通連，穷年何处补！往常时不似今番苦，万事由天做。又无糊口粮，那有遮身布？几桩儿不由人不叫苦。

他在〔胡十八〕（《刈麦有感》）四首里还明白地指出农民的苦难是受剥削掠夺的結果。因此他在〔朝天子〕（《感述》）里便对剝削者的罪行进行了譴責，說“終有日天心变”，“迟和早除邪佞”。他还有些散曲对封建官僚作了无情的諷刺。当时的文人把他比做曲坛的辛棄疾，虽然未兒溢美，但就他作品的思想內容和进步意义来看，在同輩作家中，确是比較突出的。

第五章 《西 游 記》

第一节 《西游記》的形成及其作者

明代中叶嘉靖、万历年間，吳承恩写成了一部百回本的《西游記》，这是我国小說发展上又一个巨大的成就。它不仅以丰富的想象、奇妙的故事、宏偉的結构开拓了幻想小說的領域，而且以强烈的色彩塑造了人民所喜爱的理想化的英雄形象。它是一部偉大的浪漫主义的长篇小說。它的出現标志着浪漫主义文学到达了一个新的高峰。

《西游記》的主要故事是写孙悟空保唐僧去西天取經，一路上降伏妖魔，扫清障碍。为了展开主要故事，它也写了一些次要情节，如用“大鬧天宮”的故事以交代孙悟空的来历，用“江流儿”的故事以說明唐僧的出身，用“梦斬涇河龙”的故事以解釋取經的由来。这些故事都来源于民間流行的神話和傳說。在长期流傳的过程中，以取經故事为主干，逐步綜合了其他的故事，汇合成为一个整体，同时取經故事本身也在不断变化、丰富和扩大。民間說話人的努力在这里起了很大的作用。早在吳承恩写作之前，西游記故事的基本輪廓就已經形成了。

唐僧取經本是历史上的一个眞实事件。唐太宗的时候，年

經的僧人玄奘只身赴天竺(印度)取經，历时十七年之久，行程数万里之遙。这件惊人的壮举本身就富有幻想性，因此在民間引起各种神奇的傳說。这些傳說愈来离真实事件愈远。

宋代說話人利用了这个故事作为題材。現存有南宋时刊印的一个話本《大唐三藏取經詩話》。它一共有十七节，叙述頗簡略，文白夹杂，似是說話所用的提綱。第一节缺。自第二节起，就出現了猴行者，他化身为白衣秀才，自称是"花果山紫云洞八万四千銅头铁額獼猴王"，来助三藏法师取經。他神通广大，有胆有識，沿途杀白虎精，除馗龙，降深沙神。在第十一节中猴行者自述来历，原来他在二万七千年前曾偷吃蟠桃，"被王母捉下，左肋判八百，右肋判三千铁棒，配在花果山紫云洞"。从这个人物身上可以看到后来《西游記》中孙悟空的影子。《取經詩話》中所出現的深沙神，当是《西游記》中沙僧的前身。

《取經詩話》虽然相当粗糙，想象还不丰富，可是对后来西游記故事的发展起了奠基的作用。猴行者已成为重要的人物，他的参与保証了取經事业的完成。这傳說在南宋大概已經是相当普遍，因此詩人刘克庄曾写过"取經煩猴行者"(《後村先生大全集》卷四十三《釋老六言十首》之四)的詩句。

到了元代，西游記故事有了很大的发展。經过許多优秀的、无名的民間說話人的組織和加工，它的情节丰富起来，人物增多，故事性大大加强。这时候便出現了《西游記平話》。比起《取經詩話》来，它已面目一新。

《西游記平話》今不傳，保存下来的原文只有"梦斬涇河龙"一个片段，为明代的《永乐大典》所引用，見第一万三千一百三十九卷"送"韵"梦"字条。它約有一千二百字，內容相当于世德堂本《西游記》第九回"袁守誠妙算无私曲，老龙王拙計犯天条"的

前一部分。另外在朝鮮古代的汉語教科书《朴通事諺解》中发現有《西游記平話》的另一个片段“車迟国斗圣”，見第八十八話，是根据原文改写而成。它約有一千字。內容相当于《西游記》的第四十六回“外道弄强欺正法，心猿显圣灭諸邪”，不过要簡略些。比賽神通的一方是唐僧和孙行者，另一方是伯眼大仙及其徒弟鹿皮，比賽項目有坐靜、柜中猜物、滚油洗澡、割头再接四样。进行过程和《西游記》差不多。只是在《西游記》里面，伯眼大仙及鹿皮已演变为虎力大仙、鹿力大仙、羊力大仙三人。

《朴通事諺解》里还有八条有关的注，其中叙述了《西游記平話》的故事情节。我們由此可以知道“大鬧天宫”已发展成为独立的故事，它和取經故事有机地联系起来，是情节中的一个重要組成部分。孙猴子是西域花果山水帘洞的一个老猴精，号齐天大圣，“神变无测，鬧乱天宫”。他入天宫仙桃园偸蟠桃，又偸老君灵丹药，又去王母宫偸綉仙衣一套，設庆仙衣会。玉帝命李天王率天兵征討，失利，后請二郎神捕获。“观音上請于玉帝，免死，令巨灵神押大圣，前往下方去，乃于花果山石縫內納身下截，画如来押字封着，使山神土地神鎮守，飢食鉄丸，渴飲銅汁，待我往东土寻取經之人，經过此山，观大圣肯随往西天，则此时可放”。以后唐僧取經路过此山，放他出来，“收为徒弟，賜法名悟空，改号为孙行者”。随同唐僧取經也不只孙行者一人，还有沙和尙及黑猪精朱八戒。不过，“在路降妖去怪，救师脫难，皆是孙行者神通之力也”。取經故事本身也已变得相当复杂，这从下面这条注中可看得出来：“今按法师往西天时，初到师陀国界遇猛虎毒蛇之害，次遇黑熊精，黄風怪，地涌夫人，蜘蛛精，獅子怪，多目怪，紅孩儿怪，几死仅免，又过棘鈎洞，火炎山，薄屎洞，女人国，及諸恶山險水怪害，患苦不知其几，此所謂刁蹶也，詳見《西游

記》。"百回本《西游記》中的重要情节，在《西游記平話》里大体上都有了。值得注意的是《西游記平話》里面沒有唐僧出世的情节。

西游記故事很早就在舞台上搬演。金院本有《唐三藏》，元杂剧有吳昌齡的《唐三藏西天取經》，均佚。元末明初人楊訥著有《西游記杂剧》，共六本二十四折，以写唐僧出世的"江流儿"故事开头，而且用了一本四折的篇幅，后面有鬧天宮、收孙行者、收沙僧、收猪八戒、女人国逼配、火焰山借扇等情节，但是沒有魏徵斬龙、太宗入冥这一綫索。这說明西游記故事在流傳中不断丰富和发展，它以不同的方式綜合了一些其他的故事。

吳承恩是最后一个集大成者。他是在民間流行的神話和傳說的基础之上，是在西游記的平話和杂剧的基础之上，进行他的文学創作的。規模宏大的百回本《西游記》的出現并非偶然，它是以前西游記故事发展的一个总結，同时也是吳承恩天才的創造。九九八十一难，其中很多是采用了以前西游記故事的情节，但也有不少是他个人构思而成的。就是采用来的情节，也无一不經过他的大力潤色和重新組織。以前的《西游記平話》偏于叙述故事，缺乏性格的描写，而且特别不注意細节。《西游記》在这方面大大前进了一步。在吳承恩的笔下，人物形象栩栩如生，呼之欲出，每一場剧烈的战斗，繪影繪声，使讀者若亲历其境。特别是正面人物孙悟空的形象塑造得十分成功，旣做到了充分理想化，又使人感到非常亲近。它已成为我国文学所創造的英雄人物杰出典型之一。全书的思想性大大提高。于是《西游記》便成为一部卓越的文学作品。

这个历史任务由吳承恩来完成，除了时代的因素而外，还有个人的一些条件。吳承恩（1500?—1581?），字汝忠，号射阳山人，淮安山阳（今江苏淮安）人。他的著作留下来的除《西游記》

外，后人輯有《射阳先生存稿》四卷。他“性敏多慧，博极群书，为诗文下笔立成”，可是到四十三岁才补上岁貢生。他性格倔强，“平生不肯受人怜，喜笑悲歌气傲然”(《赠沙星士》)。后因母老家貧，就任长兴县丞，“未久，耻折腰，遂拂袖而归”。他对現实有着深刻的不满，自称“胸中磨損斬邪刀，欲起平之恨无力”(《二郎搜山图歌》)，这决定了他創作《西游記》的态度。其次，他从幼年起，就爱好神奇的故事傳說，“在童子社学时，每偸市野言稗史，惧为父师呵夺，私求隐处讀之，比长，好益甚”。因之他具有丰富的民間神話和傳說的知識，同时直接及間接地吸收了民間說話傳統中的好东西，熟悉了这种形式，并且提高了自己的表現能力，这就使他能在《西游記》这部幻想小說里充分发揮自己的天才。他把創作小說当作一項非常严肃的任务。他在志怪小說集《禹鼎志》的自序上說过“国史非余敢議，野史氏其何让焉”的話。《西游記》写在《禹鼎志》之后，是他晚年的作品，在这里更寄托了他一生的理想和願望，也費尽了好多年的心血和精力，这就最后地保证了《西游記》的成功。

第二节　《西游記》的主題思想和人物形象

在百回本《西游記》中，吳承恩把“大鬧天宮”、“江流儿”、“梦斬涇河龙”等故事都綜合进去，和取經故事組成一个有机的整体。这些次要情节是为了給主要故事作好准备。其中的“大鬧天宮”故事，除具有这种情节上的作用而外，还用来給孙悟空机智勇敢的性格以充分的根据，所以作者詳細地写了他的出世、求师、得金箍棒、銷生死簿、大鬧蟠桃会、跳出老君炉等等。《西游記平話》先写佛祖在西天灵山說法，《西游記杂剧》先写“江流儿”

故事，都把“大鬧天宫”放在后面。决非偶然，吳承恩更动了傳統的結构方式，把“大鬧天宫”提到全书的开头，而且用了整整七回的篇幅。这說明作者想突出孙悟空在形象体系中的地位。由于这个故事写得十分精彩，有声有色，創造了一个叛逆的英雄形象，揭露了天宫統治者的腐朽无能，它和后面的取經故事在情节上有联系而在思想意义上又有区别。因之，这个故事在全书中具有相对的独立性，它有自己独特的思想內容。

“大鬧天宫”通过神話故事的形式反映了中国封建社会的人民的反抗。当然，幻想小說之反映現实带有本身的特点，不同于一般直接反映現实生活的文学作品。“大鬧天宫”中的叛逆者竖起了“齐天大圣”的旗帜，并且提出“皇帝輪流做，明年到我家”的口号，十万天兵天将望風而逃，天宫統治摇摇欲墜，以至玉皇大帝不得不向外求援，这些虛构和幻想的情节是以現实中的农民起义、农民战争作为基础。如果沒有历史上发生的許多次規模巨大的、猛烈地冲击了封建王朝的农民起义、农民战爭，“大鬧天宫”的情节不可能想象得那样大胆，孙悟空作为一个叛逆者的形象也不可能塑造得那样光輝夺目。

“大鬧天宫”以孙悟空的失敗而結束，这和作者在一定程度上所受的封建正統思想的影响有关。同时必須指出，孙悟空被压在五行山下和以后的皈依佛法，也是情节发展上的必然要求。很显然，花果山上的美猴王决不会无緣无故地放棄洞天福地、自在为王的生活去帮助唐僧西天取經。不如此安排，就无法过渡到下面的取經故事。而且西游記故事的基本輪廓早在吳承恩之前就形成了，作者很难在这种关鍵的地方进行根本性的变动。

在吳承恩的百回本中，大鬧天宫的結局虽然是悲剧性的，叛逆者的英雄形象却創造得富有无限的生气。相形之下，天宫統

治者色厉內荏，可笑可憎。他們对孙悟空使用了各式各样的阴謀詭計。孙悟空被鎮压在五行山下，讀者一点也不觉得他"罪有应得"，相反地，对他十分同情，为之慨叹。作者在这个故事里所表現的反抗思想是当时的进步思想。它使得这七回成为《西游記》的一个精华部分，給全书增加了不少的光輝。

七回以后，写如来說法、观音奉旨、唐僧出世、魏徵斬龙、太宗入冥，这都是取經故事的前奏，它們主要是起情节上的組織作用，本身并沒有什么深刻的思想意义。从第十三回起才正式开始西天取經的故事，它是全书的主体，作者一共花了八十七回的浩大篇幅。它在故事上和前七回的連接是描写孙悟空被征服后的遭遇。他皈依了佛法，保唐僧取經，依旧以頑强勇敢的姿态出現，机警地应付路上的一切事变。它和前七回也有很大的不同，那就是轉入了另一个故事，所描写的是取經者和阻撓取經者之間的斗爭，唐僧师徒四众和各式各样的妖魔之間的斗爭。取經在这里被当作一項了不起的事业，主人公为它經历千辛万苦，进行始終不懈的斗爭，才达到了目的。这个故事显然表現了这样的思想：要实現一个美好的理想，要完成一种偉大的事业，一定会遭遇到許許多多的困难，而且必須战胜这些困难。

西天取經本身还包括四十一个小故事。絕大部分里面出現了作怪的妖精。这些妖精来历虽不同，但有一个共同的特点，即阻撓取經事业的进行。它們之中有許多其实是自然灾害的幻化，但当它們化身成为妖魔，在战斗中作为邪恶勢力的一方而出現，本身就获得了社会的意义。吳承恩所着力描写的是西天路上每一場具体的战斗，是孙悟空如何在与阻撓取經的邪恶勢力作斗爭中取得胜利。总起来看，西天取經的故事通过幻想的情节，在很大的程度上，反映了中国人民克服困难、勇敢前进的精

神，反映了中国人民摧毁社会上一切邪恶勢力以及征服大自然的願望和信心。

在唐僧取經的途程中，除了遍布妖魔洞府的崇山峻岭与大河深淵之外，作者还安排下九个人間的国度。其中好些国家，都是“文也不賢，武也不良，国君也不是有道”。作者通过对这些国家的描写曲折地反映了他所生活的时代。比如車迟国的国王寵信道士，把化身为道士的三个妖怪称作“国师兄长先生”，他們可以“上殿不参王，下殿不辞主”，比丘国的国王相信道人献的延年益寿的海外秘方，要用一千一百一十一个小儿心肝作为药引，灭法国的国王許下罗天大願，要杀一万个和尙，这些描写都有現实的影子，是針对明世宗佞道灭佛、禍国殃民而发。作者在这些地方寓有对現实的批判。

就《西游記》中塑造的人物形象来說，无疑的，孙悟空是最光輝的形象。他是这部小說眞正的主人公。“大鬧天宮”是他个人的英雄傳記，“西天取經”是他建功立业的一部历史。作者在小說一开始便宣告他不平凡的誕生。他学会七十二般变化，有无穷的本領。他鬧了龙宮，向海龙王强索兵器来武装自己。又鬧了冥司，把生死簿上猴类的名字一笔全勾。他不承认神的王国的任何权威，見了玉皇大帝只是唱个大喏，自称为“老孙”。当他发現“弼馬溫”的封号是个騙局，便心头火起，打出南天門，并且干脆竪起“齐天大圣”的旗帜。玉帝第二次騙他上天，給他盖了“齐天大圣府”，他却每日云游四海，到处交朋結义。蟠桃盛会沒有請他，使他睁开眼睛看到了神的譎詐，索性把天宮鬧得一塌糊塗，反了出去。天兵天将，拿他不住。后来，費了九牛二虎之力，总算把他投进老君的八卦炉中来燒炼。七七四十九天，只炼得他

火眼金睛，趁老君开炉取丹，纵身而出，蹬倒八卦炉，把老君摔了个倒栽葱，“打得那九曜星閉門閉戶，四天王无影无形”。他更进一步叫玉帝让出天宫，宣称“若还不让，定要攪攘，永不清平！”这是一个彻底的反抗者的形象，他渾身是胆，敢于向天宫的最高統治者挑战。它显然在客观上反映了人民的反抗思想和革命情緒。

值得惋惜的是孙悟空終于被压在五行山下。看来作者是有意識地以五百年的漫长时間来作为分水岭，使得情节轉入另外一个具有不同主題思想的故事。孙悟空被取名为孙行者，他不再是一个叛逆的英雄。作者給这个人物又賦予了新的意义。他正直，勇敢，机智，頑强，善于和各式各样的妖魔作斗爭。在西天路上，唐僧离了他寸步难行。猪八戒和沙和尙只是他的战斗助手。如果說在大鬧天宫时，作者主要是突出他的勇敢，那么，在西天取經时，作者更多地表現了他的机智。他善于識破妖魔的一切伪装，千方百計找到他們的弱点或来历，一一想出制服的对策。对付最厉害的敌人，他有一个巧妙的办法，鉆进对方的肚子里去，在里面“竪蜻蜓，打斤斗”，使其无能为力，俯首就縛。他有那一股韌劲，深入巢穴，糾纏到底，不达目的，决不休止。在困难的时候，始終乐观，情緒飽滿，从不像唐僧那样涕泪交流，也不像猪八戒那样爱說丧气話。后来，他成正果，被封为“斗战胜佛”。作者正是准确地抓住了他善于斗爭的特点。他身上集中反映了許多劳动人民的优秀品质，这一切又被理想化，所以他成为人民所喜爱的英雄形象。

这样一个具有不凡的能力和智慧的人物，常常不被人了解，受到不公平的待遇。在观音和唐僧的合謀欺騙下，他在头上戴了金箍。他打杀了想吃唐僧肉的伪装妖精，唐僧反而把他当成“无心向善之輩，有意作恶之人”，念起紧箍儿咒来，使他疼痛难

禁。他有三次被唐僧驅逐。在《西游記》結尾，孙悟空最后一句話是向唐僧讲的："赶早儿念个松箍儿咒，脫下来，打得粉碎，切莫叫那什么菩薩再去捉弄他人。"这里表現了他的忿忿不平，作者对此显然怀着很大的同情。

猪八戒的形象塑造得也很出色，他的性格十分鮮明。他是个經常引人发笑的喜剧式的人物。在他身上有好的一面，比如能劳动，干活的本領很强，性格憨厚，本质单純。他在战斗中是孙悟空的一个較有能耐的助手，比沙僧强。他被敌人捉住后，从未有过妥协屈服的表現。他在西天路上立过一些功，一担行李也是他一人挑到底。但他也有很多缺点，比如害怕困难，有些偷懶，貪图安逸，好占小便宜，容易受外界物质生活的引誘，常常想散伙回高家庄作女婿去。有时候且好进逸言，蒙蔽軟耳朵的唐僧。他虽然喜欢要要花枪，却很容易被人識破。他好以己之心度人，无意之中往往暴露了自己。唐僧有一次驅逐孙悟空，孙悟空不肯走，他說是为了想分行李，得几件旧褊衫，破帽子，不枉作徒弟一場，这其实是他自己內心的想法。最可笑的是，他在取經路上还攢私房銀子，央銀匠煎成一块，塞在耳朵里，最后被孙悟空假装勾命鬼騙了出来。猪八戒这些缺点反映了小私有者的精神状态。作者对之采取一种嘲笑的态度，同时也沒有抹煞他身上好的方面。由于分寸掌握得恰当，这个人物的处理避免了簡单化，所以猪八戒身上虽有不少缺点，可是并不是一个否定人物。

吳承恩笔下的唐僧形象較之《西游記杂剧》有很大的发展。作者除了描写他是一个虔誠的佛教信徒而外，还刻画了他的封建知識分子的气质。他是个老好人，可是面对困难束手无策，只能愁眉不展，涕泪交流，而且胆小如鼠，动輒吓得滚下馬鞍。他非常强調封建礼教和佛家戒律，小心翼翼，亦步亦趋，达到了迂

腐的程度。在維护这些东西的时候，他又是很頑固的，几乎无理可喻。最有害的是，他宣傳一种毫无原則的"慈悲"思想。他經常挂在嘴边的口头禪是："念念不离善心"，"扫地恐伤蝼蟻命，爱惜飞蛾紗罩灯"，"我这出家人，宁死决不敢行凶"。因之他常常是非不分地責罵孙悟空，把伪装的妖精当成好人。結果，每次的事实都証明孙悟空的判断是正确的，而他自己却引火燒身，被妖精拿进洞去。孙悟空說得好："只管行起善来，你命休矣。妖精乃害人之根，你惜他怎的！"作者通过这些事件对他进行了有力的批判。

《西游記》中的神佛形象大都带有人間色彩。前七回中的玉皇大帝被描写得有些昏庸，沒有主見；巨灵神是好虛張声势的将軍，一出陣就大敗而归；太白金星則深知权术，嫻于辞令，經常以"和事佬"的面貌出現；十代冥王一向作威作福，看見孙悟空相貌凶恶，打到森罗殿里，即排下班次，应声高叫道："上仙留名！上仙留名！"这些人物都带有封建統治阶級的某些特点，作者对他們是諷刺的。七回以后，神的描写退居不重要的地位，只有如来和观音例外，这和他們是取經的发起者和組織者的身分有关。如来是一个非常庄严、法力广大的教主，观音是很热心为佛法奔走、救苦救难的菩薩。但孙悟空对他們也开开玩笑，詛咒观音："該她一世无夫"；奚落如来，說他是妖精的外甥。最后，在灵山圣境，还有阿儺、伽叶向唐僧索取人事的場面。如来反为他們辯护，說是以前卖賤了經，教后代儿孙沒錢用。这一切說明作者对神佛不是那么敬重的。

西天路上的妖魔是孙悟空直接斗争的对象。它們形象的产生好多是自然界力量的幻化。人們在傳說中把取經所遇到的重重阻碍幻想成为妖魔。沙漠中有旋風，便想象成为黃風怪，有海市蜃楼出現，便想象了假設小雷音寺的黃眉大王；毒虫猛兽，也

一一使之成精。这些妖魔在斗爭中站在对立的一面，与取經的师徒四众进行你死我活的斷杀。它們本身获得社会的意义，成为邪恶勢力的代表。作者描繪它們的时候，往往反映了封建統治阶級的某些特点。还有一些专門在人間迷惑君王、使得朝政混乱的妖魔，則显然是現实生活中权奸佞臣的化身。由于西天取經是由四十一个小故事組成，每个故事最多只占四回，其中出現的妖魔很难一一詳細描写性格，大多是采取漫画式的笔法。作者相当注意描写他們使用形形色色的宝貝，定出各种各样的詭計。他在这方面充分发揮了想象力，写得絢烂多彩，姿态横生。妖怪都非常迷信自己宝貝的威力，到头来孙悟空总能使得它起不了作用。他們善于伪装，或变化为小儿，或变化为妇女，惹人同情，趁其不备，就进行突然襲击。有的更假設小雷音寺，伪倚佛名，装点得"香花艳丽，瑞气繽紛"，企图魚目混珠，哄人上鉤。这些描写对讀者的区别眞伪具有很大的认識意义。

《西游記》所采用的题材是取經故事。这个故事本身就是在肯定佛教的特定前提下展开的，因之先天带有宗教的色彩。它在长期流傳过程中經过无数人的补充、修改和加工，除反映了人民群众的思想情緒之外，还摻入了其他的杂质。在封建社会里，佛教勢力无孔不入，人們由于时代的认識水平的限制，很容易受到影响。吳承恩不可避免地具有一定的宗教观念。由此，《西游記》里也存在着宿命論、因果报应和佛法无边的思想。比如九九八十一难，一难也不能少，少了还得补。而且常常有一位神佛在大难結束的时候，来讲一通"一飲一啄，莫非前定"的道理，或者說"魔障未完，故此百灵下界，应該受难"。这就把孙悟空的斗爭和宿命論調和起来。宣傳因果报应的地方也不少，最明显的是

刘全进瓜的故事和凤仙郡天旱的故事。在后一个故事里，孙悟空簡直成了"劝善"的宣教师。至于佛法无边的思想，具体表现为孙悟空的受制于如来，他一斤斗虽然十万八千里，却翻不过如来的掌心。这些都和全书的主题思想形成一定的矛盾，同时也反映了作者世界观中的矛盾。不过比起全书光輝的成就，这些缺点只是次要的了。

第三节 《西游記》的艺术特色

《西游記》是一部偉大的浪漫主义的长篇小說。它不但具有进步的、深刻的思想內容，而且具有优美的、完整的艺术形式。作者采用浪漫主义的創作方法，充分发揮了幻想小說这个样式的特点，写出丰富多彩的生动有趣的故事，塑造了光輝夺目的理想化的英雄形象。无論就所达到的思想高度或艺术水平来看，它都可以和以前出現的《三国志演义》及《水滸傳》比美。

《西游記》以神魔为主要描写对象，它为讀者創造了一个幻想的世界。尽管带有很大的神奇性，这个幻想世界是作者根据現实生活所构造的。神魔的性格也都是現实生活中人的性格的概括和升华。由于作者在孙悟空和猪八戒这两个人物身上概括得很深很广，它們已成为我国古典小說所創造的杰出的典型。孙悟空这个形象集中反映了劳动人民的一些优秀品质，同时也表現了人民对英雄人物的理想。猪八戒这个形象集中反映了小私有者的一些缺点，同时也表現了人民对落后性格的嘲笑。作者經常是使这两个人物形象形成鮮明的对照。在具体描繪的时候，往往通过夸張的手法，着重表現他們性格本质的眞实。比如猪八戒虽是力大无穷的天神，也常发牢騷，嫌他挑的担子太重。

吳承恩善于通过故事来描写人物，組織故事及安排情节均甚見机杼。他在处理这些幻想的故事的时候，以突出孙悟空的英雄形象为中心，尽量作到使其矛盾尖銳，情节紧張，生动有趣，富于变化。很多故事写得精彩，如大鬧天宫、收孙行者、收猪八戒、偷吃人参果、义激美猴王、平頂山葫芦装天、智擒紅孩儿、車迟国斗圣、过火焰山、誤入小雷音、朱紫国行医、过盘絲洞、路阻獅駝、无底洞遭困等。其中好些虽来自傳說，而一經吳承恩創造性的改編，就面目一新，大放異彩。

以“过火焰山”为例，他和楊訥在《西游記杂剧》里的处理就有很大不同。杂剧是以自然矛盾为主，把取經人和妖魔的矛盾放在次要的地位。孙悟空和铁扇公主恶战一場，結果孙悟空敗走，轉而求告观音，观音差水部諸神降雨灭火。这实际上是以解决自然矛盾的办法来达到目的，孙悟空和铁扇公主的矛盾沒有展开，这一綫索在情节中显得游离。吳承恩采取了另外一种处理办法。他一方面固然也强調自然矛盾，并不放松对火焰山的描写，另一方面則把矛盾中心轉移到取經人和妖魔之間的身上去。孙悟空只有战胜铁扇公主取得了那柄芭蕉扇之后，才能保唐僧通过火焰山，这个根本性的变动有利于正面展开对孙悟空斗爭精神的描繪。在杂剧中，铁扇公主沒有丈夫，因为孙悟空无礼对她調戏，她才不肯借扇，这样的处理損伤了正面人物的性格。吳承恩則把铁扇公主的身分处理为“牛魔王的妻，紅孩儿的母”，因为要报害子深仇，才坚决不肯借扇，这样矛盾就更为尖銳。铁扇公主在吳承恩的笔下又不是一般的女妖精，她处于一种悲剧性的境遇，牛魔王另寵新欢，把她遺棄，因此孙悟空得以利用她对牛魔王的复杂的感情騙取了芭蕉扇。而有了执拗頑固的牛魔王参加到这个事件中来，更增加了孙悟空許多困难。在

三調芭蕉扇的过程之中，充滿了針鋒相对的斗爭，孙悟空采取变化多端的灵活战术，百折不撓，再接再厉，終于取得最后胜利。吳承恩大力加强这方面的描写，使孙悟空这一人物的英雄品质得到了光輝的表現。

《西游記》里面充滿了神奇瑰丽的幻想，仿佛在讀者面前展开了一幅五光十色的幻想世界的画卷，这也使得它的故事丰富多彩。写环境，有鵝毛飄不起的流沙河，有經过此处"就是銅腦盖、铁身軀，也要化成汁"的火焰山。写神奇的东西，人参果是"遇金而落，遇木而枯，遇水而化，遇火而焦，遇土而入"；芭蕉扇搧着人要飄八万四千里远，而且可以縮小如一个杏叶儿，噙在嘴里。作者写妖魔，除了使他們具有人的思想感情外，还根据他們原来的动物形态和习性的特点，加以幻想式的夸張。如老鼠精是住在陷空山无底洞的一个黑角落里，"洞里一重小小門，一間矮矮屋，盆栽了几种花，檐旁着数竿竹，黑气氤氳，暗香馥馥"。盘絲洞中的七个蜘蛛精，能从肚臍眼里冒出絲绳，把一座庄园罩住，"那絲绳纏了有千百层厚，穿穿道道，却似經緯之势，用手按了一按，有些粘軟沾人"。她們一人还有一个义子，全是結网擄住的虫蛭——蜜蜂、螞蜂、蠦蜂、班毛、牛蝱、抹蜡、蜻蜓。这些設想无不富有奇趣，同时又有一定的現实根据，能为讀者所理解。

作为一部长篇小說，《西游記》在結构上也有自己的特点。"大鬧天宫"、"江流儿"、"梦斬涇河龙"这三个故事和取經故事串联起来，但仍都具有相对的独立性。取經故事是全书的主干，本身又包括四十一个小故事，其中每一个小故事也都有相对的独立性。因此，《西游記》可以說是許多个短篇小說的連綴和組合。但是由于結构上經过作者的精心安排，这一百回仍然是一个有机的整体。取經故事統一于共同的克服困难的主題，統一于共

同的主要人物的性格。如紅孩儿、过子母河、过火焰山这三个故事，由于其中出現的妖魔紅孩儿、如意眞仙、铁扇公主、牛魔王具有亲屬的关系，它們便在情节上联系了起来。第八回里如来賜予观音三个箍儿，往东土去寻取經人。“紧箍儿”交給唐僧，制服了孙悟空，事在第十四回。“禁箍儿”收了黑風山的黑熊精，事在第十七回。“金箍儿”收了紅孩儿，事在第四十二回。作者一一作出明确的交代，照应得很周密。在唐僧取經的途程中，取經人和妖魔之間的矛盾和取經人內部的矛盾平行发展；所經过的地方，妖魔盘踞的深山大川和人間的国度交替出現，都可以看出作者匠心。至于像在四十九回里，当唐僧师徒走了到西天的一半路程，有老黿馱他們渡过通天河，这里伏下一笔，到第九十九回唐僧回东土时才加以照应，构成八十一难中的最后一难，更是作者在結构上有意的布置了。此外，作者还让唐僧师徒在各种場合介紹自己的身世和取經的緣由，以与“大鬧天宮”、“江流儿”、“梦斬涇河龙”三个故事相呼应，愈益显出《西游記》作为整体是不可分割的。

幽默和詼諧是《西游記》風格的一个重要特色。大概在民間流傳的西游記故事中就表現了人民的机智和風趣，而吳承恩接受了这个傳統并且加以发展。他的“善諧剧”的性格也帮助了他形成这种風格。《西游記》中的幽默和詼諧大致表現在三个方面。首先，作者把幽默和詼諧作为孙悟空身上很突出的一个特点加以描繪，用以更加丰富多彩地表現他的英雄性格。孙悟空具有强烈的乐观主义精神，在任何困难时候決不灰心丧气，并且相信自己的力量，对敌人无限蔑視。他揭露妖魔的种种丑态，加以辛辣的嘲笑，把他們弄得狼狽不堪。其次，作者是通过一些喜剧性的情节来揭发猪八戒这个人物身上的缺点，时常让他說些蠢話，

作些蠢事。像"四圣試禪心"一場，猪八戒貪恋美色富貴，却作了"綳巴吊拷"的女婿，被捆了起来，吊在树上，大呼救命。讀者讀到这种地方，总忍不住要发出笑声。最后，作者还利用某些情节对社会現实及世态人情进行詼諧的諷刺。如写車迟国佞道灭僧，到处捉拿和尚，"且莫說是和尚，就是剪鬃、秃子、毛稀的，都也难逃。四下里快手又多，緝事的又广，凭你怎么也是难脫"，这里諷刺了当时厂卫横行的特务統治。对封建国家視为神圣的帝王亦頗有調侃之处，表示出作者的不敬。如孙悟空在朱紫国行医，让国王吃馬尿合成的丸药。孙悟空并且当面对烏鸡国的国王讲："老孙若肯要做皇帝，天下万国九州皇帝，都做遍了。只是我們做慣了和尚，是这般懶散。若做了皇帝，就要留头长发，黃昏不睡，五鼓不眠；听有边报，心神不安；見有災荒，忧愁无奈。我們怎么弄得慣？你还做你的皇帝，我还做我的和尚，修功行去也。"

《西游記》在語言艺术上有很高的成就。吳承恩善于提炼人民生活中的口語，吸收它的新鮮有力的詞汇，利用它的富有变化的句法，加工成为一种优美的文学語言。《西游記》的語言具有流利明快、生动詼諧的特点。在人物語言个性化方面，作者获得了显著的成績。尤其是孙悟空和猪八戒的語言，带着很鮮明的性格特征。甚至寥寥数語，也頗見性情。如孙悟空被太白金星領去見玉皇大帝，玉帝垂帘問道："那个是妖仙？"孙悟空答应道："老孙便是。"这四个字充分表現了他傲岸不屈的性格和藐視天宮的态度，所以两旁列队站立的仙卿都大惊失色。再如在万寿山五庄观，唐僧問他的三个徒弟，是誰偷吃了人参果，猪八戒搶先回答："我老实。不曉得，不曾見。"用"我老实"这句話来开脫自己，只能出于猪八戒之口。此外，作者叙述故事，脉絡清楚，干淨俐落，絕少拖泥带水之处，也表現了他駕馭語言的能力。

第六章　万历时期文学

第一节　社会經济、政治和哲学思想对文学的影响

明代文学到了万历朝(1573—1620)有很大的发展。在詩文方面，有公安派起来对长期統治文坛的复古派发动猛烈的攻势，終于使得它陷入土崩瓦解。公安派清新活潑的文字風靡一时，一扫复古派的烏烟瘴气。戏曲和小說在这个时期也呈現一个繁荣的局面。大批的傳奇产生。湯显祖的《牡丹亭》的出現，标志着明代中叶戏剧发展到了一个高峰。小說的数量也很多，虽然沒有像《三国志演义》、《水滸傳》、《西游記》那样的偉大作品，但是却有大量优秀的短篇白話小說，从思想內容到艺术形式，都有一些新的特色。馮梦龙的《古今小說》的編撰工作是在这一时期开始的。《金瓶梅》是文人独力創作而沒有經过民間說話人长期加工的第一部长篇小說，这說明长篇小說的发展已到达一个新的阶段。此外，这个时期民歌也是盛极一时，“刊布成帙，举世傳誦”(沈德符《野获編》卷二十五《时尙小令》)。

自嘉靖以来，由于农业和手工业生产水平的提高，社会經济趋向繁荣。万历初期，張居正为相，采取了許多改良的措施，如

淸丈全国土地，实行“一条鞭法”的新税制，大規模兴修水利等。因此当时的社会經济較之嘉靖、隆庆时期又大有发展。东南地区的紡織业部門中，出現了萌芽状态的資本主义性质的生产关系，即雇佣工人来进行生产。据《明实录》神宗卷三六一的記載，苏州的紡織业已有相当大的規模：“染房罢而染工散者数千人，机房罢而織工散者又数千人，此皆自食其力之良民也。”这种社会經济繁荣的局面，为戏曲和小說的发展創造了良好的条件。

城市日見繁荣，市民阶层也就相应地扩大，形成一定的社会力量。小說和戏曲在这时期都拥有更多的讀者和观众。万历时出版业很发达，大量刊行小說和戏曲，不少书籍印刷讲究，插图精美，就是为了滿足社会上的需要。这也对于創作起了有力的促进作用。一些比較优秀的作品都或直接或間接地反映了广大人民的爱国主义、反暴政、反封建礼教的思想情緒。明显地反映市民阶层的思想意識的是馮梦龙所編撰的《古今小說》和民歌。当时的进步作家无不重視小說戏曲，且有李贄等人进行批点工作，这也是小說戏曲在社会上日益深入人心的一种反映。而且它們也影响着“正統”文学，促使它变化。公安派所作的文体改革是在一定程度上受这种影响。

明神宗(朱翊鈞)在位共四十八年。前十年是張居正作宰相，执行了改良主义性质的政策，政治比較开明。張居正死去之后，政局变动很大。朝內党爭剧烈，各个集团为了謀取私利，互相攻訐，排除異己。吏治敗坏，貪污腐化成为一时風气。神宗是一个爱好荒淫生活的人，他的臣下曾給他上酒色財气四箴，說他四病俱全，非药石所可治。他又是一个殘酷的剝削者和暴君，如一位御史所指責的：“好貨成癖，御下少恩。”万历二十四年起，他为了扩充內府的庫藏，派出大批宦官充任矿监税使，到处搜刮，引起人

民公憤。全国发生“民变”数十起。凤阳巡撫李三才上疏陈矿税之害，說得非常沉痛：“陛下爱珠玉，民亦慕溫飽。陛下爱子孙，民亦恋妻孥。奈何祟聚財賄，而使小民无朝夕之安？”（《明通鉴》卷七二）在这种情况下，阶級矛盾趋于尖銳。这一时期的文学作品中，小說《封神演义》明显地带有“反暴君”的傾向，傳奇《南柯記》和《东郭記》反映了官場的黑暗及知識分子的寡廉鮮耻。在激烈的党爭中，有些地主阶級知識分子不敢面对斗爭，逃避現实，忘情山水，写出了大量的山水小品文。

当社会矛盾日益尖銳化的时候，統治阶級的意識形态不可避免要出現較大的破綻，很自然地会产生所謂“異端”，即从他們內部分化出来的思想上的反对派。明代中叶的左派王学就是这样的一个社会产物。这一哲学思潮的流派是以王艮为首，承继了王守仁哲学思想中的某些有积极意义的部分，加以发展。他們猛烈攻击程朱理学，怀疑傳統的封建教条，反对束縛个性。万历时期左派王学最突出的代表人物是李贄，他更公开提出不要以孔子的是非为是非，否定圣賢的权威，主張男女平等，“自擇佳偶”，贊揚《水滸傳》中的“盜賊”为“忠义”，因此被統治阶級加上了“異端之尤”的罪名，陷害而死。他的著作被官方下令焚毀。尽管这样，他的书仍然在流傳。他的弟子汪本鈳在《續刻李氏书序》中說他“一死而书益傳，名益重”。当时的优秀作家，如袁宏道、湯显祖、馮梦龙都深受左派王学的影响。左派王学虽然未脫唯心主义的范疇，但它的思想和学說的某些部分反映了当时人民的要求，对作家所起的影响是良好的。

万历时期，統治阶級的墮落腐化由于物质生活的刺激而变本加厉。大官僚、大地主、大商人过着荒淫无耻的寄生生活，他們纵情淫乐的風气对一般中小地主、中小商人也有所腐蝕。在

这样的情况下，很自然会产生一些猥亵的作品，适合他們的低級趣味。有的作品固然对这些寄生虫作了些暴露，然而另一方面又在津津有味地欣賞这种生活，如《金瓶梅》。統治阶級的另一些"卫道"之士則拚命鼓吹封建道德，借以弥补这种創伤，因此也产生了好多宣傳因果报应及"教忠劝善"之作。

第二节 詩 文

(一)李贄。

继"唐宋派"之后起来猛烈攻击复古派并且获得显著成績的，是李贄和受他影响的以袁宗道、袁宏道、袁中道三人为首的公安派。他們所提出的文学主張和复古派針鋒相对，但立論之点和"唐宋派"有很大的差異，某些地方甚至达到原則性的分歧。他們和"唐宋派"的文学主張是建立在不同的思想基础之上的。当时思想界中的一股进步潮流——左派王学給了他們有力的影响，使得他們的文学主張远比"唐宋派"进步，能够提出一些新的东西来。他們的創作在不同的程度上带有反道学的色彩，对散文的样式作了些发展，开拓了杂文和小品的領域，建立了清新活潑的文風。这就保证了他們能有比"唐宋派"大得多的威力，摧毁复古派的陣地，取代其文坛上的統治地位。

李贄(1527—1602)，字卓吾，又字宏甫，号温陵居士，又号龙湖叟，晋江(今福建晋江)人。他是一位杰出的思想家，为左派王学突出的代表人物。他爱好自由思想，怀疑封建社会傳統的教条，反对把孔子当成偶像，批判正統的程朱道学，揭露假道学的虚伪和丑恶，因此被反动統治阶級目为"異端"，誣陷入獄而死。他的著作甚多，重要的有《焚书》、《續焚书》、《藏书》、《續藏

书》等。他評点过許多小說戏曲，如《水滸傳》、《三国志演义》及《琵琶記》、《幽閨記》、《紅拂記》等都有他的評本。他的书在明代曾被焚毀过两次，但屢禁而不能絕，仍然風行一时。

李贄的文学主張主要見于《焚书》中的《童心說》一文。他认为：

> 天下之至文，未有不出于童心者也。苟童心常存，則道理不行，聞見不立，无时不文，无人不文，无一样創制体格文字而非文者。詩何必古选？文何必先秦？降而为六朝，变而为近体，又变而为傳奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水滸傳》，为今之举子业，皆古今至文，不可得而时势先后論也。

"詩何必古选？文何必先秦？"这是針对复古派的主張而提出的。在他看来，文学作品并非愈古愈好，文学在变化和发展中不断地出现好作品。他把小說和戏曲的地位抬得很高，把《西厢記》和《水滸傳》同列入"古今至文"，这是了不起的見解，为"唐宋派"所望尘莫及。他对文学現象的解釋是唯心的，把好的文学作品都看成是"童心"的产物。所謂"童心"，据他讲，就是"眞心"，"若失却童心，便失却眞心，失却眞心，便失却眞人"。这种理論和王阳明"致良知"的哲学思想有一定联系。

"唐宋派"认为"文特以道相盛衰"，道盛則文盛，好的文学作品都是充分闡发了"道"，要求作家重視儒家的經典即所謂"六艺之学"，在写作时"必本乎道"。李贄的"童心說"則认为天下至文出乎童心，要求作家"护此童心而使之勿失"，有了童心就能写出好作品，用不着什么"道"，"吾因是而有感于童心者之自文也，更說什么六經，更說什么《語》《孟》乎？"它們是两种对立的观点，"童心"的提出是和"道"相对立。因此李贄在《童心說》里对道学大加攻击，甚至认为"六經、《語》、《孟》，乃道学之口实，假人之淵

藪也，断断乎其不可以語于童心之言明矣。”“童心說”虽然是唯心主义的文学观点，但它在当时的条件下，无疑起了“反复古”及“反道学”的积极作用。

李贄还有一些好的文学見解。他是第一个給予《水滸傳》以高度評价的人，称这部小說是“发憤之所作”（《忠义水滸傳序》）。他认为文学作品应該抒发人們对黑暗現实的憤懣和不平，并且主張創作要有激情，反对无病呻吟：

> 且夫世之眞能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如許无状可怪之事，其喉間有如許欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有許多欲語而莫可所以告語之处。蓄极积久，势不能遏。一旦見景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，澆自己之壘块，訴心中之不平，感数奇于千載。既已噴玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣。遂亦自負，发狂大叫，流涕慟哭，不能自止。宁使見者聞者切齿咬牙，欲杀欲割，而終不忍藏于名山，投之水火。
>
> ——《杂說》

这段話又可为他自己的写作态度写照，他正是以其鋒芒毕露的文字，使得反动統治阶級对他“切齿咬牙，欲杀欲割”，务必置之死地而甘心。

他的文集里面虽有一些內容无甚可取的談禪文字，但也有不少見解精辟的优秀的杂文。尽管在題目上还标着“論”、“序”、“跋”、“記”，甚至是采用书信的形式，可是实质上它們的內容已符合于我們現代“杂文”的概念。李贄亲手編定自己的《焚书》时，将这些文字（书信除外）均列入“杂述”一类。在这些文章里，作者往往是由一两件事情引起感想，进而闡发自己对某些問題的見解。有长篇大論，也有短小精悍的随笔。他所使用的文学語言淺近明白，几乎不用典故，不装腔作势，并且采用民間俗語，

在复古之風很盛的时候显得非常突出。

李贄文章的特色在于見解大胆，敢于反对封建社会傳統的敎条，对道学家的攻击火力甚强，揭露出他們丑恶的灵魂，文字潑辣，痛快淋漓，有鼓动的力量，长于分析，时有警語。比如在《因記往事》一文里，他称贊当时横行閩广海上的林道乾，說他“称王称霸，众願附之，不肯背离，其才識过人，胆气压乎群类，不言可知也”，并且指出这些人物产生的社会原因：“唯举世顚倒，故使豪杰抱不平之恨，英雄怀罔措之戚，直驅之使为盗也。”在《五死》一文里，他把楚国的伍子胥和汉朝晁錯的死，看作“不知其君，其名曰不智”。在《又与焦弱侯》的信里，他对知識分子作了无情的揭露：“名为山人而心同商賈，口談道德而志在穿窬。”发表这些意見，在封建社会里是要有很大勇气的。

这里举一篇短文《題孔子像于芝佛院》为例，可以看出他的文章在內容和形式上的特色：

> 人皆以孔子为大圣，吾亦以为大圣；皆以老、佛为異端，吾亦以为異端。人人非眞知大圣与異端也，以所聞于父师之敎者熟也；父师非眞知大圣与異端也，以所聞于儒先之敎者熟也；儒先亦非眞知大圣与異端也，以孔子有是言也。其曰“圣者吾不能”，是居謙也。其曰“攻乎異端”，是必为老与佛也。
>
> 儒先臆度而言之，父师沿襲而誦之，小子朦聾而听之。万口一詞，不可破也；千年一律，不自知也。不曰“徒誦其言”，而曰“已知其人”；不曰“强不知以为知”，而曰“知之为知之”。至今日，虽有目，无所用矣！
>
> 余何人也，敢謂有目？亦从众耳。旣从众而圣之，亦从众而事之，是故吾从众事孔子于芝佛之院。

还不到三百字，意思說得酣暢。他把造成人們“皆以孔子为大

圣”的真正原因层层剝出，并且引用了孔子的話来形容盲从者的昏瞶，弥見風趣。末段故作反語，深致諷刺。全篇短小精悍，文笔辛辣，类似鋒利的匕首，是很好的杂文。

李贄的評点小說的工作具有开創的意义。他是第一个評点长篇小說的人，曾評点过《三国志演义》和《水滸傳》。后者有他的两个評本，一是一百回的《批評忠义水滸傳》，一是一百二十回的《批評忠义水滸全书》。他的批評有助于作品思想意义的闡明以及人物性格的解釋，并且启发讀者注意現实生活。

他批点武松打虎一段，写道：“武松視虎如蟻，后来梁山一班好汉視童、蔡輩为虎而冠者也，所以急欲以景阳几拳与之。”（《批評忠义水滸傳》第二十三回）把統治阶級的代表童貫和蔡京比作吃人的老虎，把参加农民起义的梁山好汉看作专打这些“老虎”的英雄，很有蔑視敌人的气概。他批点李逵打死殷天錫一段，写道：“我家阿逵，只是真性，别无迴头轉脑心腸，也无口是心非說話，如殷天錫横行，一拳打死便了，何必誓书铁券。柴大官人到底有些貴介气，不济！不济！”（《批評忠义水滸傳》第五十二回）把李逵和柴进的性格作了对比，贊美李逵的爽快和有气魄，嘲笑柴进的迟疑及对“誓书铁券”抱有幻想。对《三国志演义》中的馬謖，他在評点时也深致嘲笑：“馬謖妄自尊大，一味胡塗，一味自是，及到魏兵圍定，莫展一筹，惟待救兵而已。极似今时說大話秀才，平时議論凿凿可听，孙吳不及也，及至临事，惟有縮頸吐舌而已，真可发一大噱也。”（《批評三国志演义》第九十五回）他联系到現实生活中同类型的人物。这种对长篇小說的評点，是中国文学批評中的一个新的样式，具有使文学批評群众化的特点。它在以后得到了发展，如金圣叹的評《水滸傳》，脂硯斋的評《紅楼梦》。

(二)公安派。

在文学上受到李贄直接影响的是大張“反复古”旗帜的公安派，它的代表人物有袁宗道、袁宏道及袁中道兄弟三人。由于他們是湖北公安人，世称“公安派”。袁宗道(1560—1600)，字伯修，有《白苏斋集》。袁宏道(1568—1610)，字中郎，有《袁中郎全集》。袁中道(1575—1630)，字小修，有《珂雪斋集》。他們之中袁宏道成就最大，他自称“扫时文之陋习，为末季之先驅，辨欧韓之极冤，搗鈍賊之巢穴”，在反复古的斗爭中是一員主将。据他的弟弟袁中道的記載，他的文学主張的建立是受了李贄的影响：“先生(袁宏道)既見龙湖(李贄)，始知一向掇拾陈言，株守俗見，死于古人語下，一段精光，不得披露；至是浩浩焉，如鴻毛之遇順風，巨魚之纵大壑，能为心师，不师于心，能轉古人，不为古轉，发为語言，一一从胸襟流出。”(《妙高山法寺碑》)李贄对他期望甚为殷切，許以为“英灵男子”，将来能够继承他的事业。

三袁的成就是在文学方面。他們提出了和复古派針鋒相对的文学主張，有力地駁斥了复古派的种种謬論。在文学发展观上，他們认为文学是随着时代发展的，各个时代的文学都有其自己的特色，不应該厚古薄今。袁宏道在《叙小修詩》一文中說：“秦汉而学六經，岂复有秦汉之文？盛唐而学汉魏，岂复有盛唐之詩？唯夫代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可貴，原不可以优劣論也。”他在好多文章里反复闡述这一論点，发出“古何必高？今何必卑？”的呼声。在創作观上，公安派反对摹拟。既然文学是随着时代而发展，那么就完全不必要摹拟古人。袁宏道在《与江进之》的信里談出了他們的見解：“古不可优，后不可劣。若使今日执笔，机軸尤为不同。何也？事人物态，有时

而更，乡音方言，有时而易，事今日之事，则亦文今日之文而已矣。”他猛烈攻击了当时文人中的复古之風，指出复古事实上就是抄襲，“剽窃成風，万口一响”（《叙姜陆二公同适稿》），“棄目前之景，摭腐濫之辞”（《雪涛閣集序》）。袁宗道在《論文》中說得好：“然其病源則不在模拟，而在无識。若使胸中的有所見，苞塞于中，将墨不暇研，笔不暇揮，兎起鶻落，犹恐或逸，况有閑力暇晷，引用古人詞句耶？”复古派的根本弱点在于沒有自己的見解，文章的內容空洞无物，不得不借助于古人詞句来装点門面。

公安派在創作上所提出的口号是“独抒性灵，不拘格套”。这就是要求文学充分表現作者的个性，反对复古派在文学表現方法上所定下的种种清規戒律。他們认为“出自性灵者为眞詩”，好詩好文，都是“任性而发”，“一一从自己胸中流出”。这种文学主張在当时起了一定的“反复古”、“反道学”的积极作用。因为在他們看来，人的个性是多种多样的，“性之所安，殆不可强，率性而行，是謂眞人”（袁宏道《識張幼于箴銘后》），而文学有表达这多种多样个性的权利，所以袁宏道在《叙小修詩》一文中肯定了詩可以“若哭若駡”，可以怨而伤，可以写得很露骨。“但恐不达，何露之有？”这种提法对傳統的“溫柔敦厚”的詩教是一种反抗。他們主張用一种平易近人的文学語言来写作，不用什么典故，采入大量俗語，“宁今宁俗，不肯拾人一字”。在这方面他們自己认为是接受了元稹和白居易的傳統。他們的努力对当时文体的解放功劳甚大，公安派的詩文曾經風行一时，成为摹仿及学习的对象。

公安派在文学主張上和李贄有許多相似之处。“性灵說”显然是“童心說”的变化和发展。三袁在文学語言上的主張，早已为李贄在实踐中所证明过。对通俗文学的推崇，也是他們的共同之点。袁宏道对《水滸》也評价很高，他說在《水滸》的相形之

下，“六經非至文，馬迁失組练”（《听朱生說水滸傳》），并把关汉卿、罗貫中和司馬迁并列为“識見极高”之人。李贄反对复古派盲目崇古时矯枉过正，把八股文的地位抬高了，袁宏道也是跟着如此。但是李贄和公安派三袁仍然有着显著的区别。三袁的詩文的思想內容有很大的弱点。这一方面是由于“性灵說”发展了“童心說”中的唯心观点，对于写作产生了明显的恶果，另一方面，也是主要的方面，由于三袁沒有具备像李贄那样的进步思想，而表現为消极避世，追求閑适。

“性灵說”把文学不是看作表現生活，而是看作表現抽象的“性灵”。公安派的作家江进之在为袁宏道的《敝箧集》所作的序上，把創作方法說得非常神秘：“灵窍于心，寓于境。境有所触，心能摄之；心所欲吐，腕能运之……以心摄境，以腕运心，則性灵无不毕达。”他一味强調作者的主观方面，即所謂“心”。袁中道在《中郎先生全集序》中称贊袁宏道的功績，說是在他影响下，“天下之慧人才士，始知心灵无涯，搜之愈出，相与各呈其奇，而互穷其变，然后人人有一段眞面目溢露于楮墨之間”。把創作之源归之于“心灵”，“心灵无涯，搜之愈出”，这是露骨的唯心观点。在它的指导下，文学的题材越来越狹小，作家的灵感越来越枯竭，終于不得不求助于所謂“韵”和“趣”，走上了魔道。

当然，更重要的是三袁对待現实的态度决定了他們的写作傾向。在当时宦官擅权、政治腐敗、朝內党派斗爭剧烈的环境中，他們由于地主阶級知識分子本身的軟弱性，不敢参加斗爭，又不願同流合污，想置身于是非之外，于是退守田园，忘情山水，以此来痲醉自己。袁宏道在給他的老师馮琢庵的信里就曾說到：“时不可为，豪杰无从着手，眞不若在山之乐也。”李贄的惨死，給了他們很大的打击，他們更加畏縮了。袁中道在为李贄而写的

《李温陵傳》中說，“其人不能学者有五，不願学者有三”，有一条是“公（李贄）直气勁节，不为人屈，而吾輩怯弱，随人俯仰”。看来，这是說到了自己的痛处，也是公安派作家普遍的思想弱点。

然而，現实总是不容易忘却的。因此，他們的作品中也时見憤懣之語。最典型的是袁宏道的七言古詩《显灵宫集諸公以城市山林为韵》第二首：

> 野花遮眼酒沾涕，塞耳愁听新朝事。邸报束作一筐灰，朝衣典与栽花市。新詩日日千余言，詩中无一忧民字。旁人道我眞聵聵，口不能答指山翠。自从老杜得詩名，忧君爱国成儿戏。言既无庸嘿不可，阮家那得不沉醉？眼底濃濃一杯春，慟于洛阳年少泪。

除少数作品（如《索逋賦》、《猛虎行》、《竹枝詞》等）而外，公安派中最有名望的作家袁宏道的确如他所自称的“詩中无一忧民字”。他的散文也是如此。他們的作品大都缺乏深厚的社会內容，局限于描写自然景物及身边瑣事，抒发“文人雅士”的情怀，表現地主阶級文人的閑情逸致。比較好的是那些反对作官、反对道学气的文字以及一些淸丽的山水小品。袁宏道在这方面成就較高。他十分厌恶作官，甚至认为“官实能害我性命”。固然这在相当程度上还是从个人出发，但对官場生活作了一定的揭露，如他在詩中說：

> 一作刀笔吏，通身埋故紙。鞭笞慘容顏，簿領枯心髓。奔走疲馬牛，跪拜羞奴婢。复衣炎日中，赤面霜風里。心若捕鼠猫，身似近羶蟻。举眼尽无欢，垂头私自鄙……
>
> ——《戏題斋壁》

他对道学气的攻击常常使用一种幽默的笔調，揶揄备至。他的游記具有相当高的描写能力，文笔秀逸。像《初至西湖記》、《晚游六桥待月記》、《虎丘》、《天池》、《五泄》、《天目》、《满井游記》等

篇，都是写得好的散文。可举《晚游六桥待月記》为例：

西湖最盛，为春为月。一日之盛，为朝烟，为夕嵐。今岁春雪甚盛，梅花为寒所勒，与杏桃相次开发，尤为奇观。石簣数为余言："傅金吾园中梅，張功甫玉照堂故物也，急往观之。"余时为桃花所恋，竟不忍去。湖上由断桥至苏堤一带，綠烟紅霧，弥漫二十余里。歌吹为風，粉汗为雨，罗紈之盛，多于堤畔之草，艳冶极矣。然杭人游湖，止午、未、申三时，其实湖光染翠之工，山嵐設色之妙，皆在朝日始出，夕舂未下，始极其濃媚。月景尤不可言，花态柳情，山容水意，別是一种趣味。此乐留与山僧游客受用，安可为俗士道哉！

公安派正是以这种清新活潑的文字，解放了文体，"一扫王（世貞）、李（攀龙）云霧"（《公安县志：袁中郎傳》），打垮了复古派在文坛上的死气沉沉的統治。他們对散文的发展也作出了一定的貢献，开拓了小品的領域，丰富了表現的方式。但是由于他們思想的局限性，作品缺乏深厚的社会意义，終嫌格局不大。其末流更走向追求生活中的情趣，玩物丧志，把文学当作了小摆設品。袁宏道的《瓶史》与《觴政》已开其端，这一方面的影响是不好的。

（三）竟陵派。

在公安派势力大張的时候，文坛上出現了另一个異軍突起的流派。它的代表人物是鍾惺和譚元春。鍾惺（1572—1624），字伯敬，有《隐秀軒集》。譚元春，字友夏，有《譚友夏合集》。他們都是湖北竟陵人，被称为"竟陵派"。两人共同編选过《古詩归》及《唐詩归》，曾風行一时。在文学主張上他們反对复古派的机械摹拟古人詞句，提倡抒写"性灵"，和公安派有共同之处。就这点来看，有它的一定的进步意义。可是他們所提倡的"性灵"

比公安派来得狹隘，只承认表現了“幽情单緒”、“孤行靜寄”的作品才是“眞有性灵之言”。假如說公安派的創作之中还不时有憤懣之語，有对道学家的嘲弄，有自由曠达、反对礼法束縛的一面，那么，在竟陵派的作品中几乎看不見这些，我們所看到的只是作家孤僻的情怀，对現实的淡漠，在那里冷靜地观賞自然，自得其乐。竟陵派把这一切美化为“孤怀”、“孤詣”，并且夸耀說：“我輩詩文到极无烟火处。”其实是比公安派更消沉，更脫离現实。作品內容更加蒼白空虛。

他們反对公安派平易近人的文風，认为是“俚俗”，而大力提倡一种所謂“幽深孤峭”的風格。在他們看来，这样的風格才能充分表达那种“孤怀”、“孤詣”的內容。为了造成这样的風格，他們不惜用怪字、押險韵，把不同的句子构造形式凑在一起，故意破坏語言的自然之美，所以他們的作品念起来佶屈聱牙，意义費解。

像鍾惺的《西陵峽》一詩就是典型的例子：

> 过此即大江，峽亦終于此。前途岂不夷，未达一間耳。辟入大都城，而門不容軌。虎方錯其牙，黃牛喘未已。舟进却湍中，如狠疐其尾。当其險夷交，跳伏正相踦。回首黃陵沒，此身才出匭。不知何心魂，禁此七百里。梦者入铁圍，醒犹忘在几。賴兹历奇奥，得悟垂堂理。

竟陵派的作品虽然被他們自己标榜为“幽深孤峭”，給人的印象却是“刁钻古怪”。如譚元春的詩句：“魚出声中立，花开影外穿”（《太和庵前坐泉》），“篷底坐僧全幅画，篙边訪弟数家幽”（《移航至河同刘济甫僧开子寒碧弟远韵拟陶月泛》），鍾惺的詩句：“树无黃一叶，云有白孤村”（《昼泊》），“竹半夕阳随客上，岩前积气待人消”（《虎丘訪章眉生看殘雪作》），都刻意追求新奇，結果弄得似通非通。他

們的散文大都支离破碎，文气不暢。只有少数較为可取，如譚元春的《游南岳記》及《再游烏龙潭記》。前一篇写出了祝融峰頂的云海奇观，后一篇描繪了烏龙潭上的大雷雨。作者具有一定的描写能力，用文字表現了那种大自然的壮美。

第三节 戏 剧

万历时期的戏剧創作相当繁荣，尽管杂剧創作越来越蕭索，但是傳奇大量产生，形成一个創作高潮。这个高潮中的代表人物是列入文学史上杰出作家队伍的湯显祖，下面另有专章叙述。

这时候的傳奇形式較前一时期有更多的变化。有的长篇巨制竟鋪衍至一百出，如郑之珍的《目連救母劝善戏文》。有的剧作却又短至十余出，如高濂的《賦归記》和《陈情記》。有的作者采用自傳体叙述个人历史，如朱期的《玉丸記》。有的作者用短篇故事集的形式，把几个描写不同故事的短剧（只有两出至四出）放在一起，以开場的末色作报幕式的联系，如沈璟的《博笑記》。至于在音乐方面杂用北曲和南曲的牌調以至于大量吸收民歌和創造新調，在語言方面使用方言口語以至于駢儷經史之文，则更是屡見不鮮的情况。就內容来讲，不少傳奇作家写了大量以爱情为主要內容的作品，如孙柚写卓文君故事的《琴心記》，王玉峰写王魁和敫桂英团圓的《焚香記》等都是。有的作家企图在爱情題材的作品中表現較丰富的社会內容，如朱鼎的《玉鏡台記》，写的是溫嶠和刘潤玉夫妇的悲欢离合，可是和元代关汉卿的《溫太眞玉鏡台》杂剧以及稍后的范文若的《花筵賺》傳奇有很大的不同，他把人物的命运和国家社会的命运联系起来。表現了

爱国思想的剧本在这一时期中也产生了不少，如吾丘瑞写晋代陶侃力挽危局的《运甓記》，張四維写韓世忠抗金的《双烈記》等，都在当时頗为流傳。更值得注意的是一些描写明代的政治事件，爱憎强烈、褒貶分明的作品。它們的产生是由于社会的要求和作家对現实的关心。例如：歌頌正直和爱国人士的作品有写海瑞的木石山人的《金环記》，有写于謙的叶泰华与吳怀綠合作的《金杯記》，有写沈炼的史槃（1531？—1623？）的《忠孝記》和佚名的《壁香記》。反映抵抗外侮的剧本有沈应召的《去思記》写王铁的抗倭，夏□□的《大刀記》写刘綎的御虏。尽管許多作品由于清代的禁毁沒能保存下来，但是这些剧作家在相沿成風的才子佳人的內容之外，能够面对現实，写出这些作品，在当时是开創了一个新局面的。

还有些作家創作了一些以民間喜聞乐見的故事为內容的剧本，如許自昌的写宋江故事的《水滸記》，佚名的描写刘备三請諸葛亮的《草庐記》，佚名的写包公断眞假金牡丹故事的弋阳腔剧本《魚籃記》等。

这个时期也有不少宣揚陈腐的封建道德和荒誕的迷信思想的作品。如佚名的《四美記》，描写蔡端明孝行感天，南海观音和魯班神都来帮助他造洛阳桥，主要意旨是“敎忠劝善”；老名士王穉登（1535—1612）的《全德記》，歌頌竇禹鈞“积德多子”，充斥着陈腐的說敎。专替宗敎迷信进行宣傳的作品如佚名的《香山記》，写观音行傳以弘化佛法，苏元儁的《梦境記》，写吕岩归眞以闡揚道术；釋智达写淨土三祖故事的《归元鏡》，則以护法神韦馱“傳灯总叙”代替“副末开場”，告誡“見聞諸善人，切莫认为戏”，其創作意图更是昭然若揭了。这类作品是这个时代戏剧創作中的一股逆流，起了麻痹人民的作用。

在傳奇創作的繁荣情况下，出現了一些专門探討戏曲音律的著作，这些著作又反过来影响到傳奇創作。正是着重在音律問題上，出现了临川湯显祖和吳江沈璟的不同見解，在中国戏剧史上被叫做“临川派”和“吳江派”的对立。当时王驥德在《曲律》中把这两种不同主張說得很清楚：“临川之于吳江，故自冰炭。吳江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙；临川尙趣，直是横行，組織之工，几与天孙爭巧，而屈曲聱牙，多令歌者齚舌。”这种对立的态度，除了說明一个注重文采而比較忽視音律，一个过分讲究音律而忽視文采外，还反映了在当时相当流行的、崇尙昆山腔而排斥其他声腔的風气①。当时在湯显祖家乡江西一带流行的傳奇声腔主要是海盐腔，还有由弋阳腔演变出来的乐平調和青阳腔。湯显祖和唱海盐腔的艺人比較熟悉，經常接触。海盐腔是由浙江傳入江西的。湯显祖自己說他不是“吳越通”，写的剧本在音律上不免会有毛病②，而从崇尙昆山腔并且囿守昆山腔严格規范的沈璟、王驥德等人看来，那当然更是“屈曲聱牙”了。

协律固然是傳奇創作的一个重要环节，但不是根本的問題。就是从昆山腔角度来看，湯显祖的作品也并非完全不协律，更重要的是它們的思想和艺术成就远远超过了沈璟和吳江派其他作家。湯显祖成为文学史上的一位杰出作家；沈璟的严格的协律主張在当时虽有較大影响，但他的作品的成就却較为一般。

---

① 由于昆山腔的抑揚动听的优点，加之这一时期的傳奇作家大都是江浙人，他們把昆腔尊为“正声”，称其他声腔为“杂調”。

② 参見《玉茗堂文集》卷四《宜黃县戏神淸源师庙記》；《玉茗堂尺牘》卷四《答凌初成》。

(一)沈璟及吳江派作家。

沈璟(1553—1610)，字伯英，号宁庵，别号詞隐，苏州吳江(今江苏吳江)人。曾任兵部职方司主事、考功員外郎等官职，后来辞官回乡，家居三十年，专心摩研詞曲，尤其注意音律的探求。他写有傳奇十七种，今存《义俠記》、《紅蕖記》等七种。

沈璟主張戏曲語言本色，但更重要的是讲求音律。他在論曲的〔二郎神〕套曲里說："名为乐府，須教合律依腔，宁使时人不鉴賞，无使人撓喉捩嗓。"又曾說："宁协律而調不工，讀之不成句，而謳之始协，是曲中之工巧。"(王驥德《曲律》)他为了更深入广泛地貫徹自己的主張，曾整理过蔣孝的《南九宫十三調曲譜》，写了《論詞六則》、《唱曲当知》、《正吳編》，还考訂过《琵琶記》的曲譜。他的主張在当时也曾得到不少人的支持，形成了勢力和影响都很大的吳江派。正由于他过分追求音律，束縛了思想，他的戏剧創作并不出色。

沈璟也并非不注意戏曲的內容。他在《埋劍記》第一出里說过"作劝人群"的創作意图；吕天成在《义俠記》序中也說："先生諸傳奇，皆主風世。"这里所謂"風世"和"作劝人群"都是从維护封建秩序出发的。

沈璟的名作是《义俠記》。这本傳奇的主題基本上符合《水滸傳》武松故事的精神，較为眞实地描写了武松、柴进等被逼上梁山的始末。第四出"除凶"到第十八出"雪恨"，描写武松从打虎到杀西門庆，是全剧中精彩的部分，勾画出了武松的英雄面貌。但对梁山人物描写也有歪曲的地方，如第十五出写时迁怕惹"人手多"的張百万家和"勢力大"的魏乡宦家，却去偷盗"只有两个女人在內"的賈嫣嫣家。这就把时迁歪曲成一个穿窬小窃。作

者在武松身上塗飾了不少封建道德色彩，写他的妻子賈氏一心守貞行孝，也大大削弱了剧本的积极意义。《义俠記》語言比較朴实，但情节結构平鋪直叙，缺乏引人入胜的高潮描写。

和沈璟同时而又受他影响較大的戏剧家，有呂天成、卜世臣、王驥德和叶宪祖。

呂天成（1577?—1614?）所写的戏剧沒有流傳下来。他的《曲品》一书，評論了明初至万历年間的傳奇和散曲作家、作品，提供了不少研究明代戏剧的資料。卜世臣有《冬青記》傳世。叶宪祖（1566—1641）的杂剧《罵座記》写田蚡的驕横，灌夫的正直剛强，栩栩有生气。他的《鸞鎞記》等傳奇比較一般。王驥德（?—1623）是吳江派的中坚人物，著有《曲律》，詳細論述了作曲的方法，有精辟的見解。他的剧作《男王后》則无甚特色。

吳江派的几个作家創作成就都不高。他們极力讲究音律，虽給舞台演出提供了便利条件，但也束縛了作家的思想和才能。他們虽也主張戏剧作品要“風世”，但他們的作品大都缺乏动人的內容。他們中間大部分人的“語言本色”的主張和实踐，却动摇了当时追求駢儷、堆砌詞藻的浮华文風，这倒是一个功績。

（二）高濂、周朝俊和孙鍾齡。

在这一时期众多的作家中，高濂、周朝俊和孙鍾齡在当时沒有很大名声，但他們却因各自写了一个比較优秀的剧本而得到人們的称贊。

高濂，字深甫，号瑞南，生卒不詳，杭州錢塘（今浙江杭州）人。有《芳芷楼詞》、《遵生八牋》等著作。傳奇三种，《玉簪記》是成名作，写书生潘必正和女道士陈妙常的爱情故事。陈妙常（俗名嬌蓮）本是大家閨秀，兵荒馬乱中进了女貞观修行。最初她表

現了皈依宗教的一片誠心，然而当她遇見了潘必正后，松舍清灯和云堂钟鼓再不能压住她的“凡心”，終于和潘必正私会定情，完全丟棄了她一度执着的“道心”。剧中“茶叙”、“琴挑”、“偸詩”等出比較細膩地描写了陈妙常青春觉醒的过程。“姑阻”、“秋江”等出更生动地描写了她对待爱情的熾热和执着态度。陈妙常性格的变化，表現出了青年男女的爱情之火燒毀宗教的不合人情的禁欲信条的过程，剧本也正在这样的意义上歌頌了爱情与青春。

周朝俊，字夷玉，生卒不詳，宁波鄞县（今浙江宁波）人。著有傳奇十余种，今存《紅梅記》一种。这个作品也是描写青年男女的爱情故事，但它并不像《玉簪記》那样头緒单一，它写了裴禹和李慧娘的爱情，又写了裴禹和卢昭容的婚姻經过。其間虽以賈似道对李、卢的迫害貫穿，但总觉这两組故事可以彼此独立成篇，串連一起造成結构松散、关目蕪杂的毛病。而且裴、卢故事流于才子佳人老套，并无特色；倒是裴、李爱情写得精采动人。李慧娘是賈似道的侍妾，以偶然的机会，邂逅裴禹，有了爱慕之念。因这一念痴情，她被賈似道杀死，并被割下了头顱向其他姬妾示儆。在“杀妾”一出，作者写賈似道的阴險毒辣手段令人发指，同时描写的李慧娘惊愕悲憤的情状又足以使人酸鼻。

李慧娘一身虽死，爱情不泯，她的游魂終于和裴禹結合。“幽会”描写李慧娘的游魂去見情人，唱出：“賊子呵道俺殘魂只索把花根傍，那知又向人間魅阮郎。”說明了暴力可以扼杀她的生命，但不能扑灭她心中的爱情。这是积极的浪漫主义手法。

作者还描写当賈似道企图謀害裴禹时，李慧娘的游魂保护着情人脫难；当賈似道拷打众妾，追問是誰放走裴禹时，她又挺身而出，光明磊落地承认是她放走了裴秀才，还以挑衅的口吻說明她曾和裴禹“欢会在西廊下”。这些动人的描写构成了在近代

剧坛較为流行的“脱难”、“鬼辯”等出的情节。作者在“鬼辯”里进一步刻划了李慧娘的反抗性格后，結束了这个富有浪漫主义色彩的故事。“鬼辯”以后，那就純粹是使人乏味的裴禹和卢昭容的爱情故事了。

孙鍾齡，字仁孺，著有傳奇两种——《东郭記》和《醉乡記》。前者是有显著特色的諷刺剧，作者用借古喻今的手法，尽情地諷刺和鞭撻了为追求富貴利达而道德淪亡的人們的种种卑劣行徑，也抨击了官場的黑暗和腐敗。作品的主角齐人，他和淳于髡、王驩等都是一貧如洗、日不聊生的流浪汉。窮迫之下，加之看到“当今之日，賄賂公行，廉耻道尽”，就分头出去謀取富貴。齐人先用欺騙手段把一对姐妹占为妻妾，过着荒淫的生活；同时整天在郊外向祭坟的人乞討殘羹冷酒度日，回家却又吹嘘赴了豪門盛宴。最后他靠了謀到官职的淳于髡的帮助，进入官場，居然显赫一时。淳于髡和王驩是用諂媚和行賄手段得到官爵的。作者对这种种丑行作了較充分的暴露，从而突出了他們的寡廉鮮耻的面目。作者还描写齐人和王驩在做官后相互陷害、排斥，进一步刻画了官場的腐敗、营私結党等等丑恶现象。

在作者笔下，这群人物所处的社会是一片黑暗，遍处污浊。剧本中出現的唯一不和当时世風同流合污的人物是陈仲子，但他又是那样迂闊无能，作者也譏諷了这种无济于世的“清廉腐汉”。齐人的妻妾受了欺騙而不觉悟，虽然看到自己的“良人”在郊外“乞墦”而“相泣于中庭”，然而一旦齐人得官，終是欢笑呵呵，自夸“这郎君嫁得堪人賀”。作者对这种所謂“儿女深情”也作了嘲笑。

这种种描写使剧本成为一幅展覽名利場中人物丑态的絕好图画。只是作者偏重在以笑駡的态度来作暴露和抨击，未能对

人物性格作冷静而深入的解剖。因此对当时现实批判的程度也就显得还不够深。

（三）其他作家。

高濂、周朝俊和孙鍾齡以前，在当时文坛上較为活跃的剧作家有汪廷訥、梅鼎祚、徐复祚、陈与郊和王衡等。其中以徐复祚的創作成就为最大。

汪廷訥和梅鼎祚都是湯显祖的朋友。汪廷訥写的傳奇和杂剧共十九种，他的有名作品是喜剧《獅吼記》，描写嫉妒成性的妇女丑态。梅鼎祚（1549—1615）只写了三个剧本，其中《玉合記》是本諸唐代傳奇小說《柳氏傳》改編的，一向被认为是自《香囊記》以来的駢儷派的代表作，剧中人物无論男僕女婢，莫不駢四儷六，出口成章。徐复祚批評为："逞其博洽"，"使聞者不解为何語"。

徐复祚（1560—1630以后）是苏州常熟（今江苏常熟）人，傳奇有《紅梨記》等三种，杂剧有《一文錢》等两种。《紅梨記》描写赵汝州和謝素秋的爱情故事。前半部写赵、謝相互慕名，以詩訂交，但因奸人阻撓和遭受兵乱，一直未能見面。相思之情和忧国之念，写来頗为动人。后半部对赵汝州的性格写得有些浮滑，损害了剧本的歌颂坚貞爱情的主題。《紅梨記》在情节結构上頗有特色，第二出中男女主角就以詩定情，但到第十九出两人才第一次当面談話，而这时謝素秋又隐瞞了自己的本来身分。直到第二十九出（全剧共三十出），才眞相大白。这里显出作者安排情节的苦心，它使剧本更富有戏剧性。《紅梨記》的語言很精炼，曲辞也有很多写得很优美。它极得同时代人、《元曲选》的編者臧懋循的激賞。

徐复祚的杂剧《一文錢》共六折，刻画守財奴卢至的慳吝性格相当深刻，对于剝削者的本质有所揭露，惟結以釋迦点化，終成正果，未免削弱了作品的社会意义。

这个时期的剧作家中，以創作杂剧見长的有陈与郊和王衡。陈与郊（1545?—1612?）作杂剧五种，其中《昭君出塞》和《文姬入塞》都是一折的短剧，描写人物心理頗見貼切，是这时期寂寥的杂剧創作中的較好作品。至于他的《詅痴符》四种傳奇，大都是改訂别人作品，未見出色。

王衡（1560—1609）写了四个杂剧，今存三种。《郁輪袍》写王維应試但凭学識，不为王侯勢焰所屈的故事。描繪世态，意有所向。《真傀儡》写杜衍致仕之后，策蹇村游，观傀儡戏于市井間，受人凌辱而无忤。后来敕使宣召，杜衍以无朝服，竟假傀儡衣冠受命。对統治阶級的諷刺是很明显的。

陈与郊、王衡的杂剧虽然都有一定成就，但并不能挽回这种戏剧样式的冷寂的創作局面。这种局面到了明末都未能改变，那时在剧坛上流行的主要戏剧样式还是傳奇，作家則大都是"临川派"和"吳江派"的傳人或私淑者。

第七章 《金瓶梅》和其他长篇小說

第一节 长篇小說的繁荣

自嘉靖时期起，适应着广大人民群众的要求，同时也是由于印刷技术的进步和一些文人的提倡，长篇小說有着不断的創作和出版的机会；到了万历时期，虽然沒有出現偉大的作品，却以众多的数量逐渐形成了一个繁盛的局面。其中最优秀的作品是《金瓶梅》。

当时大量出現的长篇小說約可分为四类。

第一类是历史演义小說。

历史演义小說出現的数量最多。它們大抵是仿效《三国志演义》而作，用通俗的語言，演叙历史上的人物事迹。这方面有名的作品計有余邵魚的《列国志傳》，甄偉的《西汉通俗演义》，謝詔的《东汉通俗演义》，无名氏的《續編三国志后傳》，楊尔曾的《东西晋演义》，熊大木的《唐书志傳通俗演义》、《南北两宋志傳》、《大宋中兴通俗演义》，紀振倫的《楊家府通俗演义》，无名氏的《云合奇踪》（《英烈傳》）、《承运傳》，孙高亮的《于少保萃忠全傳》等等。从作品所演叙的时代来看，上自春秋战国，下至明初，几乎构成了一幅完整的历史譜系。

这类小説的代表作当推熊大木的《北宋志傳》。熊大木，字鍾谷，福建建阳人。他是一家书坊的主人，編写了不少的历史小説，其中以《北宋志傳》最受讀者欢迎。它采用了大量的民間傳説，文笔朴素，情节动人。全书具有强烈的爱国主义思想。从楊令公撞死在李陵碑下，直到十二寡妇征西，通过楊家的世代忠勇，反映了我国人民的爱国主义热情和坚韌不拔的斗爭精神。楊六郎部下两員猛将孟良、焦贊的形象写得比較生动。他們有着草莽英雄的本色，快人快語，性格豪放，使讀者感到可爱。作者处理他們悲剧性的死亡，特別强調两人之間的义气，带有濃厚的民間色彩。

熊大木的另一部小説《唐书志傳通俗演义》也很有名。它塑造了一个粗豪猛壮的将軍的形象——尉迟恭。第三十一节至三十三节的美良川三跳澗的描写是一个比較精彩的片断。此外，无名氏的《云合奇踪》，以野史和傳説为依据，描写明初开国事迹，也是这类小説中的一部比較著名的作品。

人物性格描写較少，結构不够謹严，情节上时有疏漏之处：这就是当时大部分的历史演义小説所存在的弊病。它們过多地拘泥于史实，笔墨无法展开，艺术描写粗糙，除了个別的优秀作品以外，大都介于历史和文学之間，艺术水平一般不高。

但是，它們对后世发生了不可忽視的影响。清初的《东周列国志》、《隋唐演义》、《説岳全傳》等优秀的小説就是在《列国志傳》、《唐书志傳通俗演义》、《大宋中兴通俗演义》等小説的基础上再創作的。更重要的是，从这个时期开始，历史演义小説大批出現，因而成为我国长篇小説領域中的一个特殊的部門。在向广大讀者灌輸历史知識方面，它們起着不可忽視的作用。

第二类是神怪小説。

明代中叶，道教、佛教盛行，三教同源之說大兴。因此，一些神怪小說在万历时期便相继涌現。其中比較著名的有《封神演义》和邓志謨的《許仙铁树記》、《吕仙飞劍記》、《薩眞人咒枣記》，罗懋登的《西洋記》，吳元泰的《东游記》，余象斗的《南游記》、《北游記》，朱名世的《牛郎織女傳》，沈孟柈的《錢塘漁隐济顚禪师語录》(《济公傳》)。偉大的幻想小說《西游記》的間世在写作上給予了它們不小的影响，但按艺术水平和成就来說，它們却是无法与《西游記》同日而語的。

《南游記》通过华光报父仇、寻母迹、上鬧天宫、下鬧阴司的故事，歌頌了頑强不屈的斗爭精神。华光的形象和《西游記》中的孙悟空的形象有着某些类似之处。《西洋記》所写的五鼠鬧东京的故事采自当时的民間傳說，对后来的《三俠五义》的作者的构思起了直接的影响。《牛郎織女傳》的創作也有着重要的意义；由于它的出現，膾炙人口的关于牛郎織女的神話傳說从此具备了一个比較固定的間架，有利于傳播到更广泛的人民群众中去。《封神演义》則是这个时期的神怪小說的代表作。

但是，除了《封神演义》之外，一般地說，这个时期的神怪小說大多是鋪写一些荒誕离奇的故事，缺乏深刻的社会意义。有的作品甚至大肆宣揚宗教迷信。它們的描写也比較幼稚，許多人物的性格不够鮮明、突出，因而成就不大。

第三类是公案小說。

李春芳的《海剛峰先生居官公案傳》是这类小說中的比較著名的一部。全书七十一回。每回演述一篇故事，而以审案人海瑞貫串各篇。每回之中附有状詞和判詞。有的故事写得还算曲折有致。但就全书来看，題材冗杂、語言呆滞却是它的严重的缺点。清代道光年間的《大紅袍》和《小紅袍》就是在它的基础上改

編或再創作而成的。安遇时的《包龙图判百家公案》也是差不多的情形。

同时屬于这一类的作品还有余象斗的《皇明諸司公案傳》等等。它們在写法上不是以一个审案人为中心，而是搜輯了古今一些賢吏折獄的異聞，类集成书，在体裁上近似于笔記小說总集。

第四类是世情小說。

这类作品在当时出現的数量最少，今天所知道的只有《金瓶梅》和《玉嬌李》两部，而且后者沒有流傳下来①。

作为长篇小說，《金瓶梅》有两个前所未有的特点：一、它是文人的个体創作的产物；二、它細致地描写了許多日常生活的場景。这两点都对后世发生了巨大的影响。所以，在我国长篇小說的发展历史上，《金瓶梅》的出現标志着一个轉变期的开始。

一般而言，万历时期的长篇小說有几个值得注意的地方：

首先，这个时期的长篇小說，从內容到形式，大都写得粗糙。由于篇幅浩长的关系，它們所描写的內容往往是一些带有連續性的在很长的历史时期內发生的事件。在艺术上，它們的失敗主要表現为：忽視对人物性格的刻划，对素材缺乏适当的剪裁等等。这些都是长篇小說初起时期的情况的一种反映。

其次，在題材上，这个时期的长篇小說的一些作品彼此重复，相互抄襲或改編。例如，熊大木的《北宋志傳》和紀振倫的《楊家府通俗演义》都描写了楊家将的英勇事迹。在公案小說中，內容雷同的情况更为普遍。这在一定的程度上說明了长篇小說的广大讀者的爱好和趣味对于創作的影响。因为只有在受

① 沈德符在《野获編》卷二十五說，他曾見过《玉嬌李》。

到讀者热烈欢迎的情况下，这种現象才有出現的可能。

最后，这个时期的許多长篇小說的作者是书坊的主人。例如熊大木、余象斗等等。由于缺乏文学修养和射利目的，在他們的笔下容易出現一些粗制濫造的东西。

第二节 《封神演义》

《封神演义》的成书年代約在隆庆、万历年間(1567—1619)。作者是誰，已难詳考①。

全书共一百回，通过富于神話色彩的描写表現了商周的斗爭。全书所有的故事情节都圍繞着这个主題而展开。以仁慈爱民的武王和他的丞相姜子牙为首的周，以暴虐无道的紂王为代表的商，构成了斗爭的双方。作者把这写成一种正义的力量和非正义的力量之間的斗爭，并且显示了自己的鮮明的傾向。

紂王是主要的反面人物形象。他設立酒池肉林，断脛剖腹，挖心醢尸，显露了一个封建暴君的殘忍不仁的猙獰面目。作者通过紂王的形象寄托了对于暴政的抨击。而在改朝换代之际，在农民起义爆发的前夕，对于封建王朝的最后一个統治者来說，紂王的形象更有着典型的意义。

在历史上，商和周是两个不同的部族。《封神演义》却把它們写成了君臣的关系，并且强調武王伐紂的事业是“以臣伐君”，是“以下伐上”，是“灭独夫”。这正是封建社会里的进步观点的反映。它再三地宣傳：“天下者，非一人之天下，乃天下人之天下

① 明舒載阳刊本卷二題“鍾山逸叟許仲琳編輯”。另外，《曲海总目提要》卷三十九“順天时”条說：“《封神傳》傳系元时道士陆长庚所作，未知的否？”按：“元时”乃“明时”之誤。明人陆西星字长庚。

也。"这样一种思想实际上是封建社会里的农民起义的理論根据之一。

《封神演义》还反映了和封建倫理观念相違背的思想。这突出地表現在哪吒剔骨还肉的故事里。哪吒打死了凶恶的龙王三太子，为了不連累怕事的父亲李靖，就自杀而死。后来，李靖一再对他的魂魄进行无理的逼迫。他已"还了父母骨肉"，不能再忍受下去，在得到蓮花化身成形以后，就采取"下山报仇"的举动。他把自己的父亲当作"对头"看待，見面直呼其名，用枪刺去。李靖大敗而逃，他还紧追不舍。哪吒的这种行为，在封建社会里，被看成是"忤逆乱倫"。而哪吒故事的可貴就在于它批判了"父要子亡，子不亡是为不孝"的封建道德原则。然而，作者所表現的这种思想还是不够彻底的，沒有完全突破封建倫理观念的束縛。因此，哪吒的反抗并未获得最后的胜利，終于在燃灯道人的玲瓏塔下屈服，向李靖认罪。

抨击封建暴君的暴政，批判封建倫理观念，这就是《封神演义》所表現出的反封建的思想傾向。另外，它在展开情节、鋪叙故事、抒写幻想、刻划人物等方面也有一定的艺术成就。

作者运用丰富的想象力，塑造了一些人物的形象。許多神仙妖怪的奇形怪状的容貌，例如楊任的眼睛、雷震子的肉翅、哪吒的三头八臂，往往能使讀者产生濃厚的兴趣。关于神仙妖怪的法术，例如土行孙可以在地底行走，高明、高觉"目能观看千里，耳能詳听千里"，楊戩有七十二变化，无不描写得引人入胜，而且还可以启发人們的智慧。

在人物性格的刻划方面，例如黃天化的暴躁如火，姜子牙的忠厚、懦弱，崇侯虎的貪鄙横暴，妲己的狡猾、殘忍，都能給人留下較深的印象。作者有时还写出人物的复杂的性格。写土行孙

有許多优点，但也着重写他有暴躁、驕傲、狂妄、好色、貪图富貴等比較严重的缺点。聞仲被写成是一个忠于紂王的大臣，虽然近于愚忠，他那种正直的性格却还是使人觉得有些可爱的。不过，作者也沒有把聞仲过分美化，而給他安排了必然的下場，使他成为商紂王朝的殉葬者。另外，像忘恩負义、挑撥离間、倒行逆施的小人申公豹，反复无常、貪財納賄的奸臣尤渾和費仲，作者用笔不多，却有鮮明的性格，能使讀者牢牢記住。

尽管《封神演义》在思想和艺术上有着上述的成就，它在文学史上却不能算是一部杰出的作品，因为它还存在一些严重的缺点。

《封神演义》的作者在很多地方表現了宿命論的观点。所謂“成湯气数已尽，周室天命当兴”，几乎已經成为全部故事发展的一个重要的关鍵。結果，每个参加商周之爭的人都不过是来“完天地之劫数，成气运之迁移”，陣亡以后都是“一道灵魂进封神台去了”。这无疑歪曲了斗爭的性质，从而也就影响了主題思想的积极意义。作者对于妇女有时持着一种不正确的看法。妲己被当成“禍水”来描写：紂王亡国主要是由于受了她的蠱惑；紂王的一切倒行逆施、慘无人道的行为也仿佛都是出于妲己的指使。书內也有少数地方，尤其是在韵語的描写上，表現了不明是非的客观主义态度。

在艺术方面，《封神演义》的缺点在于，作者忽略了揭示人物的內心世界，因而大多数人物的性格不够突出；有的地方千篇一律，公式化，像“十絕陣”一段就是；由于写得比較粗糙，在情节的发展上，还留下一些漏洞。

第三节 《金瓶梅》

《金瓶梅》作者的眞实姓名和生卒事迹都无可查考[①]。不过，从《金瓶梅》里可以看出：作者十分熟练地运用山东方言，有是山东人的极大可能，兰陵正是山东嶧县的古称；作者異常熟悉北京的風物人情，許多描叙很像是以北京做为背景；作者不仅具有相当程度的文学素养和写作才能，而且詳知当时流行在城市中的各种文艺形式和作品，如戏剧、小說、宝卷和民間歌曲之类。这就是我們所能推测的有关作者的一些情况[②]。

《金瓶梅》的現存的版本可以归为两个系統：一是卷首有明万历四十五年(1617)东吴弄珠客序的《金瓶梅詞話》系統，一是明天启間(1621—1627)的《原本金瓶梅》系統[③]。沈德符在《万历野获編》中說作者是嘉靖間(1522—1566)的"大名士"，这种对于作者和写作时期的說法一定有所根据，因为时間距离很近。《金瓶梅》大約是在隆庆二年至万历三十年(1568—1602)之間写成的。

《金瓶梅》主要写西門庆的罪恶生活历史和他的污秽家庭情况。西門庆本来只是一座生药鋪的东家，但是由于他的恶霸行

① 《金瓶梅詞話》本欣欣子所載序文說作者是兰陵笑笑生。实际上，欣欣子很可能也是笑笑生的化名。另外，有人曾經推測作者是李开先(1501—1568)，或王世貞(1526—1590)，或赵南星(1550—1627)，或薛应旂(1550前后)，但是都沒有能够举出直接证据，李开先的可能性較大。

② 笑笑生的作品，除了《金瓶梅》之外，只在明代繪本的《花营錦陣》里保存下来一闋《魚游春水》詞。

③ 这两个系統的主要不同之点表現在：第一回的前半回、第五十三回和第五十四回完全不同；回目的文字很有出入，前者字数参差，后者对仗工整；每回前面的韻文也很有出入，前者多是詞，后者多是詩。

徑、剝削方式，結納党羽，串通官吏，一跃而为財富势强的土豪劣紳。从这个起点，他便进一步和当时朝廷显要蔡京扳上义父子的关系，做了本县提刑千戶，得以貪贓枉法，溺案徇情，魚肉乡里，欺压善良，并且过着极度荒淫无耻的纵欲生活。

在《金瓶梅》整个作品里充溢着相当强烈的現实气息，这主要是它对于当时社会作了暴露。作者通过西門庆这样的一个典型人物在社会上活动的脉絡，描写了上自宮廷間皇帝身边的为非作歹的宦官和朝廷上擅权专政的太师，下至在市井間招摇撞騙、蛮横狡詐的帮閑篾片和地痞流氓等形形色色的人物的精神状态。通过这些人物的卑鄙行为和罪恶活动，作者細致地勾勒出来一幅阴森殘酷的鬼蜮世界的輪廓。这样的鬼蜮世界正是作者所生活的时代特点，亦即正德以后至万历中期的社会情况。

作者能够成功地通过对于一个綜合几种身分的人物和行动的刻画，揭露了当时封建統治阶級的压榨和剝削人民的罪行；通过对于一个巧取豪夺以发家致富、因而肆求声色犬馬之娱的典型人物的家庭丑史的暴露，揭穿了当时封建統治阶級的腐朽而齷齪的面貌。这就使得讀者对于当时的社会构成这样的一个印象：它必将走向复灭的道路。作者同时也能够相当大胆地对于那个社会的疮疤进行毫无保留的揭露，把只是建筑在金錢和势力上的人与人的不正常的关系血淋淋地刻画出来，把放纵情欲、追逐淫乐、在道德品质上面极端敗坏墮落的現象赤裸裸地描繪出来；一方面从日常的生活細节里紀录了人物的生活面貌，另一方面从人物的利害关系中也紀录了人物的精神面貌，而这样的无所顾虑和毫不隐晦的紀录又都集中于暴露那个特定时代的封建制度和封建統治阶級的罪恶，多少接触到一些本质問題。这种暴露和揭发对于讀者具有相当的认識价值和启发作用。

由于题材的关系，《金瓶梅》作者描写了許多处于社会底层的小人物和市井无賴。帮閑篾片如应伯爵和謝希大，潑皮无賴如張胜和刘二，男奴女婢如来旺和秋菊，倡妓优伶如李桂姐和王經，以至于太监、門官、僧侶、尼姑、道士、媒婆，形形色色的在城市里寄生和活动的这一类人物都生动活潑地走进作品里来。把这些小人物的精神生活和物质生活在作品里写得如此詳贍辽闊，是作者的突出的貢献。

作者在塑造具体的人物形象上，也成功地創造出来一些有血有肉的典型性格。以西門庆、潘金蓮、陈經济和应伯爵来說，他們的形象都很鮮明，有个性。西門庆的手眼通天，横行乡里，不擇手段的聚斂，不顾死活的放纵，是和他的亦官亦商的恶霸土豪的經济基础和社会地位分不开的，作者給他画出一个总的輪廓，同时在許多細碎的关目上又加以渲染烘托，因而写得相当丰滿。潘金蓮的性格刻画远远超过了《水滸傳》的描写，这个忘掉自己阶級出身而安于奴才生活的妇女的性格极为錯綜复杂，强烈的极端个人主义和享乐主义思想在支配着她的一举一动、一言一行。她狠毒凶殘，但又諂媚恭順；她嫉妒刻薄，但又心直口快；作者写了她的乖角狡猾，可是也告訴讀者她是愚蠢的，使讀者感觉到这个人的成长和毁灭是当时黑暗罪恶的社会所造成的悲惨結果，因而她的形象就不仅局限于一个妇女，而是具有普遍的典型意义。其余如陈經济的封建官僚紈袴子弟形象和应伯爵的市井无賴和帮閑者形象，都很眞实，給讀者留下相当深刻的印象。

关于生活細节的描写也是《金瓶梅》在創作上所取得的突出的成績之一，而且对于在它之后产生的章回小說起着很大的影响。作者致意于生活細节的描写，并且能够尽量利用这种手法

来把人物的性格和形象塑造得生动而真实，来把事件的发展和变化刻画得細膩而具体。《金瓶梅》的作者所以能够在生活細节的描写上得到如此的成就，这固然是由于他的观察能力較强、写作技巧較精，但是最主要的还是由于他熟悉那个社会环境，对于那种社会生活有深刻的了解。

就語言来讲，作者很有通过語言以表現人物性格的才能，使得人物性格的区别程度非常显著。作者的語言風格爽朗而潑辣，证明他对于当时人民的生活語言极为熟悉，并且善于提炼和加工。

《金瓶梅》这部书在思想内容方面有着严重的缺点。尽管作者对于当时的社会做了无情而大胆的暴露，但是他并不完全是抱着批判的态度去向荒淫无耻的黑暗氛圍进行冲击。不可否认地，作者在某些片段中，如蕙蓮的慘死，秋菊的受难，孙雪娥的冤獄以及陈經济的下場，还是表現出来一定程度的爱憎的，然而在整个作品里很少找到現实生活中先进的、健康的面影和积极的、向上的思想。作者对于糜烂而腐朽的生活和丑恶而骯髒的人物显然是采取了欣賞的态度，甚至使人嗅到作者对于这些有着相当濃厚感情的气味。作者的笔力是健旺而强悍的，然而他所做的汪洋放肆无所遮拦的叙述和描写则不少是引导讀者走向邪恶道路去的东西。从《金瓶梅》的作者所暴露的思想意識看来，他是站在封建統治阶級的立場的，他对于被剝削被侮辱的人很少表示同情，他对于压迫者和凌辱者也很少表示憎恨。作者对于遭受苦难的劳动人民，特别是横被作践的妇女，时常加以嘲弄，这都足以說明他所向往和歆羡的东西如果不是他所追求而还沒有得到滿足的目标，那么就是在他历尽滄桑之后，认为都不过是些虛无空幻的作态。因此，作者很可能是一个失意的封建士

大夫。

在人物的塑造上，正如前面所說，作者有他的成功之处，但是作者笔下的人物的概括性大部分沒有达到应有的高度，而且有的人物性格还前后矛盾。李瓶儿对待花子虛和蔣竹山是凶悍而狠毒的，但是在做了西門庆的第六妾之后却变得善良和懦弱起来，性格前后判若两人，而又絲毫看不出来她的性格发展变化的軌迹。龐春梅在西門庆家里和潘金蓮是狼狽为奸的，她刁鉆精灵，媚上而驕下，是一个奴才气十足的形象；然而在她被卖給守备周秀为第三妾、又因生子金哥扶正为夫人之后，她在气质上的改变竟恂恂若当时封建貴族妇女，也是很不眞实，缺乏生活邏輯和必然过程的。

必須指出，在关于性的描写上，以大量的篇幅，几乎是在可以有机会安排这类描写的地方，就不惜尽情发泄，极力渲染，作者是始作俑者；这正好說明作者的思想庸俗，趣味低級。这是由他的阶級出身所决定的，同时又受到当时恶劣的社会風气的影响。

第八章　湯显祖

第一节　湯显祖的生平

湯显祖(1550—1616)，字义仍，号海若，又号若士，别署清远道人，临川(今江西临川)人。他处于明代政治上极为腐朽的时代。皇帝昏庸，宰相擅权，宦官特务到处横行。正直的知識分子經常遭受迫害。湯显祖在政治立場上和当时的一些进步知識分子如鄒元标、顾宪成等站在一起，他們和权奸、宦党不断斗爭。神宗万历十九年(1591)，湯显祖在南京做礼部主事时，写了有名的“論輔臣科臣疏”，揭露了政治的黑暗，抨击了社会道德的腐敗和执政宰相申时行的专横与任用私人，还指責了神宗朱翊鈞本人。因此，他被貶到广东徐聞去做小官。

湯显祖对民生疾苦比較关心，他后来在浙江遂昌做知县时，抑制豪强，打击恶势力；放囚犯回家过春节，出獄看花灯；五年沒有拘捕过一名妇女和打死过一名囚犯。这种种措施使他受到当地人民的爱戴，但却因此遭到統治集团的嫉恨，終于在万历二十六年(1598)被劾辞职回家。三年后，正式被免职。十几年宦途波折，使他进一步认清了官場的黑暗和腐朽，更增加了他对統治集团的蔑視和不滿，从此他就絕意仕进，隐居家中，从事写作。

湯显祖政治上的开明是由于他思想上的进步。他的老师罗汝芳是左派王学的进步思想家，对湯显祖有較大影响。他很崇拜被封建統治阶級正統派視为洪水猛兽的进步思想家李贄，还和有名的以禪宗来反对程朱理学的达观（紫柏）禪师有密切的交往。湯显祖尊他們为一“雄”一“杰”，认为“寻其吐屬，如获美劍”。李贄和达观的影响在很大的程度上构成了湯显祖在創作中所表現出来的反抗和蔑視权貴、揭露腐败的政治和要求个性解放的思想基础。

湯显祖晚年由于政治上找不到出路，又受了佛家消极思想的影响，滋长了人生如梦的消极思想，这在他的作品中也有所流露。

湯显祖的作品較多，流傳下来的有傳奇五种——《紫簫記》、《紫釵記》、《牡丹亭》、《邯鄲記》、《南柯記》，詩集《紅泉逸草》、《問棘邮草》和詩文集《玉茗堂全集》。

第二节　《牡丹亭》

《牡丹亭》（全名《牡丹亭还魂記》）是湯显祖的杰作。这个作品通过杜丽娘和柳梦梅的爱情故事，揭露了封建礼教和青年男女的爱情生活的矛盾，暴露了封建統治阶級家庭关系的冷酷和虛伪；同时又热情地歌頌了青年男女在追求幸福自由的爱情生活上所作的不屈不撓的斗爭。

《牡丹亭》的这个主題有其强烈的时代意义。

明代統治阶級大力推崇程朱理学，皇帝和皇后亲自編写《女戒》之类的书来提倡“女德”，极力表彰妇女貞节。据《明史·列女傳序》記載，当时妇女因节烈殉死“著于实录及郡邑志者，不下万

余人”，可見这种从肉体到精神的摧殘是如何严重。在这种情况下，《牡丹亭》提出背叛封建礼教，无疑地有着强烈的积极的社会意义。

更重要的是由于作者有进步的思想指导，有明确的反礼教的創作动机，剧本的思想內容更显得深湛。作者有意識地用“情”与“理”的冲突来貫穿全剧。“情”，就是人們眞正的感情；在《牡丹亭》里它表現为青年男女对自由的愛情生活的追求。“理”，是指以程朱理学为基础的封建道德观念，在《牡丹亭》里它表現为封建教义和家长的专横对青年人身心的束縛。这种冲突既表現为杜丽娘、柳梦梅和封建家长杜宝之間公开的和面对面的斗爭，也反映青年男女为摆脫封建傳統势力的影响而作出的努力。这种从愛情的角度上表現的“情”与“理”的冲突，与明中叶的进步思想家反对程朱理学以摆脫礼教的束縛的思想解放运动，是一脉相通、遙相呼应的。正是在这个意义上，《牡丹亭》比同时代的愛情剧在思想上概括得更高，有着更进步、更深远的意义。

《牡丹亭》所描写的愛情，有着和其他愛情剧不同的特色。作者让一对陌生的青年男女在梦中相会，由梦生情，由情而病，由病而死、死而复生。这种異乎寻常、出死入生的愛情，使全剧从主題情节到人物塑造都富于浪漫主义的色彩，在愛情剧方面形成了新的独特的風格。这种特色之所以产生，一方面是作者善于继承前代戏曲遺产，采取了浪漫主义的創作方法和表現技巧；另一方面也正是由于作者有进步的理想，是这种理想激烈迸发的結果。

《牡丹亭》表現出来的进步的光輝的思想，具体体現在一系列生动而鮮明的艺术形象的創造上。

杜丽娘是《牡丹亭》中描写得最成功的人物形象。在她身上

有着强烈的叛逆情緒，这不仅表現在她为寻求美滿爱情所做的不屈不撓的斗爭方面，也表現在她对封建礼教給妇女安排的生活道路的反抗方面。作者成功地細致地描写了她的反抗性格的成长过程。杜丽娘生长于名門宦族之家，从小就受到严格的封建教育。她曾經安于父亲替她安排下的道路，稳重，矜持，溫順，这突出表現在"閨塾"一場。但是，由于生活上的束縛、单調，也造成了她情緒上的苦悶，引起了她对現状的不滿和怀疑。《詩經》中的爱情詩喚起了她青春的觉醒，她埋怨父亲在婚姻問題上太讲究門第，以致耽誤了自己美好的青春。春天的明媚風光也刺激了她要求身心解放的强烈感情。終于，她在梦中接受了柳梦梅的爱情。

梦中获得的爱情，更加深了她对幸福生活的要求，她要把梦境变成現实，"寻梦"正是她反抗性格的进一步的发展。在現实里寻不着梦中的爱情时，她感到空虛和悲哀，終于忧悶而死。这里，作者用浪漫主义的手法成功地表現了理想与現实的矛盾，幻梦中的美境，現实里难寻。正因梦境不可得，理想不能遂，杜丽娘牺牲了。但是作者并沒有以杜丽娘的死来結束他的剧本，他有独特的艺术构思，又以浪漫主义的手法描写杜丽娘在阴間向判官詢問她梦中的情人姓柳还是姓梅，她的游魂还和柳梦梅相会，继續着以前梦中的美滿生活。这时，杜丽娘已經完全摆脫了封建礼教的束縛，在爱情生活中表現得更大胆，更执着。她又不滿足以游魂来和情人一起生活，她要求柳梦梅掘她的坟墓，让她复生。为情人而死去，也为情人而再生；为理想而牺牲，也为理想而复活。她到底又回到了現实世界，到底和柳梦梅成就了婚姻。

这番过程充分說明了杜丽娘在追求爱情上的大胆而坚定，

纏綿而执着。明人王思任在《牡丹亭序》中說："杜丽娘雋过言鳥，触似羚羊，月可沉，天可瘦，泉台可瞑，獠牙判发可狎而处；而'梅''柳'二字，一灵咬住，必不肯使劫灰燒失。"他这話是抓住了杜丽娘性格上的特点的。

但是杜丽娘并沒有能完全摆脫封建倫理观念的影响。回生以后还是想以"父母之命，媒妁之言"来最后完成她和柳梦梅的婚姻。她要柳梦梅去探望杜宝，就含有以期取得父亲同意的意思。她鼓励丈夫获取功名富貴，也含有促使父亲承认他們婚姻的心思。但这些都不足以損害她的整个性格。

杜丽娘形象有着相当高的典型性，她的遭遇和願望有着广大的代表性。湯显祖的詩集中就提到娄江女子俞二娘讀了《牡丹亭》断腸而死；傳說杭州女伶商小伶也因爱情上受压抑，演出《牡丹亭》时伤心而死。因此，杜丽娘的形象几百年一直活在人們心里，并不是偶然的。

柳梦梅是一个富有才华的青年，但又存在着較濃厚的功名富貴的庸俗思想。他在爱情上却是始終如一的。他一看到杜丽娘的画像和題詩，就被吸引住了。他为她敢于冒开棺处死的危險；在烽火連天、刀兵遍地的日子里，不畏艰險到淮揚替她探望父母。在得悉自己中了状元还被吊打的情况下，第一个念头就是叫人赶紧送信給杜丽娘，让她高兴。这些描写也是生动的。同时他不畏强暴、剛强的反抗性格也是突出的。他敢于在金鑾殿上揭露和嘲笑权高勢重的岳父。他始終相信自己和杜丽娘的行为是正确的，理直气壮，义正詞严。这种性格与杜丽娘交相輝映，使他們的爱情发出了更大的光彩。

杜宝是封建家长制度的代表，是坚决的正統主义者，他用严格的封建敎育来敎养女儿，为了使女儿他日嫁到人家"知书識

礼、父母光輝”。在婚姻問題上，他坚持門第观念，以致耽擱了女儿的青春。甚至在知悉女儿生病的眞正原因后，还故作鎭定，以致断送了女儿的生命。他认为女儿私招柳梦梅玷辱了他的門第，女儿婚姻不由父母作主，更是敗坏了杜氏家風。这些地方都表現了他的冷酷面目。但另一面他又以封建社会“忠心耿耿”的大臣面目出現，他勤政爱民，公而忘私，为国忘家。正因如此，他必然要坚定不移地維护封建制度重大支柱之一的封建礼教。为了維护封建制度，他在政治上清廉正直；也是为了維护封建制度，他在家庭中断送了女儿的青春和幸福。从而深刻地揭露了封建道德体系的不合理。

作者笔下的陈最良是一个十足的迂腐、庸俗、虛伪、自私的道学先生，他严格遵守封建教义，言談行动充滿着酸溜溜的味道。有名的“閨塾”出描写这个人物的道学气最傳神。在这个人物身上暴露了封建社会一般知識分子的很多弱点，結合明代嘉靖以后文人生活和精神面貌的实际情况来看，陈最良这个形象有着明显的时代特征。对这个形象的批判，也正好体现了作者反封建礼教的民主精神。陈最良形象不仅在当时有現实意义，对后世文学作品中塑造同类型的知識分子，也有影响。

《牡丹亭》成为一个杰出作品，同它在艺术上的成就是分不开的。它的艺术特色主要在于有濃厚的浪漫主义色彩。这首先表現在作品中貫穿着积极的浪漫主义精神。作者在《題辞》中說：“如丽娘者，乃可謂有情之人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非眞？天下岂少梦中之人耶！”这里突出地强調了“情”的巨大作用，它可以出生入死，起死回生。它表

示了作者积极的主观願望和进步理想。正是在这种願望和理想的驅使下，作者以奔放的热情，夸張的描写，描繪了柳梦梅、杜丽娘出生入死的爱情。其次，在安排情节和創造人物形象时，也采用了浪漫主义手法。杜丽娘由梦而病，由病而死，由死到生，构成了离奇的幻想色彩。由生到死，由死到生是全剧的要領，而梦却是全剧的关鍵。这种幻想并未完全脫离現实基础，因为它是生活中应該有的，是作者所喜爱和願意看見的生活，更是广大青年男女渴望着追求着的理想。杜丽娘死后性格的发展，也显然采取了夸張的描繪，按一般常理来說，死亡就是一个人生命的終結，但《牡丹亭》里杜丽娘的死并不意味着生命的結束。死亡使杜丽娘摆脫了現实的束縛，实現了自己的理想，死亡成了通往胜利的开端，是男女青年反抗精神战胜礼教的象征。

《牡丹亭》的艺术特色还表現在作者独特的艺术构思、文采和抒情手法方面。“惊梦”一出显示了作者惊人的艺术才能和技巧，創造了一个迷人的戏剧場面。明媚的春天，多情而又年輕美貌的少女，构成了一幅美丽动人的图画。作者在这里极其生动而深刻地写出了这个少女的伤春感情。一向膾炙人口的〔步步嬌〕和〔皂罗袍〕两支曲子刻画这种感情最傳神：

〔步步嬌〕 裊晴絲吹来閑庭院，搖漾春如綫。停半晌，整花鈿，沒揣菱花，偷人半面。拖逗的彩云遍，步香閨怎便把全身現！

〔皂罗袍〕 原來姹紫嫣紅开遍，似这般都付与断井頹垣。良辰美景奈何天，賞心乐事誰家院！朝飞暮卷，云霞翠軒。雨絲風片，烟波画船——錦屏人忒看的这韶光賤！

前一支曲子非常細致和生动地描繪了一个年輕美貌、含情脉脉、顾影自怜的少女的微妙心情；后一支曲子則通过女主人公对春光的欣賞和叹惜，透露了她爱情上的苦悶。可以說作者在这里

已經把抒情、写景和刻划人物心理活动非常巧妙而成功地結合在一起了。

《牡丹亭》在內容和形式上还存在着一些缺点。“圓駕”一場固然反映出杜丽娘、柳梦梅反抗封建礼教的高潮，但毕竟結局是要取得皇帝的承认，在皇帝的調解下，杜宝和柳梦梅、杜丽娘之間的矛盾消除了，一家团圓受封。这虽是当时傳奇旧套，但也应該說是作者思想上的局限。其次，有些人物性格还不够完整和丰滿；全剧头緒紛繁，冗长枝蔓，一些晦澀和庸俗的描写，不必要的插科打諢，也都是不足取的。

第三节 湯显祖的其他作品

《紫簫記》是湯显祖的早期作品。虽然在描繪李十郎、霍小玉心理方面有些生动之处，但全剧平鋪直叙，內容沒有跳出一般才子佳人爱情戏的窠臼，駢四儷六的說白和浮华綺丽的唱詞也較多，是一个不成熟的作品。

根据《紫簫記》修改而成的《紫釵記》，是湯显祖的仅次于《牡丹亭》的重要作品。它取材于唐人傳奇小說《霍小玉傳》。剧本批判了“貴易妻”的社会風气，歌頌了李十郎、霍小玉在爱情上的坚貞；对以卢太尉为代表的封建統治阶級的专横、自私做了一定程度的揭露。剧中突出地刻划了霍小玉的一往情深。“堕釵灯影”、“折柳楊关”、“冻卖玉釵”、“怒撒金錢”等数出对霍小玉痴情的描写是相当动人的。特别是“堕釵灯影”一出，写她和李益初会时的纏綿悱惻、半羞半喜的初恋心情，細致而傳神。这里显示了作者善于創造氛圍和細致地描写人物心理的艺术才能。此

外，对李益的文雅多情、黄衫客的豪爽任侠、卢太尉的专横无理，也都刻划得相当成功。但全剧情节冗长，結构松散，是其缺点。

《南柯記》和《邯鄲記》都是湯显祖晚年的作品，也都取材于唐人傳奇小說。由于作者晚年受宗教思想的影响，因而在这两个作品中，人們听到的已經不是作者当年冲击封建礼教的热烈的呼喊，而是一个垂暮老人对人生无常的慨叹了。然而正因为作者当年曾經呼喊过，战斗过，他在这时的消极感叹中也寓有憤慨，这在《邯鄲記》中表現得最明显。《邯鄲記》是湯显祖五个剧本中曲詞最朴素的，它虽然也为虛无思想所籠罩，但由于作者把自己多年仕宦的經历和对社会的观察，都融合在作品中，对科举制度的腐敗作了揭露；对官場的傾軋、黑暗，封建統治阶級的荒淫奢侈也作了指責，这就使剧本具有一定程度的积极意义。不过作者在揭露之后剩下来的是失望、彷徨和消沉。因此它也散布了不小的消极影响。至于《南柯記》，写淳于棼和瑤芳公主的爱情，一切归結为虛空，加上大量談玄礼佛的描写，成为湯显祖的失敗的作品。

湯显祖"四梦"問世以后，影响很大，到明末便出現了孟称舜、吳炳、阮大鋮等被后人称为"玉茗堂派"的作家。

湯显祖除了著名的"四梦"傳奇以外，还写了不少詩文。他的詩文成就远不如戏剧，缺少独特的艺术風格。早期詩歌所反映的生活范圍狹窄，語言典丽、晦澀。間或有一两首意境清新的小詩，都是写景抒情之作。中年之后，經历了宦途的險恶，观察到政治的腐朽与黑暗；同时又由于他有着"以民之所欲去留"的思想，就写出了一些关心民生疾苦和不滿現实的詩。如《聞都城渴雨时苦攤稅》："五風十雨不为褒，薄衣焚香沾御袍。当知雨亦

愁抽稅，笑語江南申漸高。"在这首詩中对封建統治阶級的横征暴斂加以指責和嘲弄。在《感事》一詩中对神宗朱翊鈞因奢侈揮霍而到处开矿求金的行为，也加以譴責。《聞北土饥麦无收者》《寄向三吳长吏》等詩是作者在南京詹事府主簿任上写出的富有进步意义的詩篇。作者以同情和憤激的心情道出了人民痛苦的遭遇："西北久食人，千里絕烟影"，"白骨蔽江下，赤疫駢門进"。这些詩在不同程度上显示了作者进步思想的一面。到了晚年，他写了不少出世退隐的詩篇，反映了他消极思想的一面。

湯显祖还写了很多文章，但有文学意味的不多，其中有些文章倒是更多地表达了他的文学主張。

在文学主張上，湯显祖与当时公安三袁的意見相近，这在他和袁氏兄弟特别是和袁中郎的来往书信中可以看出。他反对做文章只是模拟古人。在《合奇序》里說："予謂文章之妙，不在步趋形似之間。"讲究做文章要有灵性，要抒发己見。他批評前七子李梦阳和后七子李攀龙、王世貞等的文章不过是汉史唐詩增减字面而已，說他們在当时虽享有盛名，实际上并不眞正懂得做文章的道理。这眞是对复古主义者一針見血的批評。在戏曲創作理論上，他极力反对沈璟的格律中心主張。他强調戏曲要以內容为主，不能拘泥于格律音韵。所以他很重視戏剧的思想教育作用①。湯显祖的进步的文学主張根源于他的进步思想和政治立場。他的戏剧創作所以取得杰出成就，他自己所以能成为中国文学史上杰出的戏剧家，同他的政治立場、进步思想和文学主張是密不可分的。

① 参見《玉茗堂全集》中《宜黃县戏神淸源师庙記》。

第九章　短篇白話小說的繁荣

由于受到宋、元时期流行的讲述短篇故事風气的影响，到了明代便出現了大量文人模拟这种故事形式而編写的作品，現在一般叫做“拟話本”。“拟話本”标志着宋、元以来的讲唱文学逐渐脱离了口头創作阶段，成为作家的书写文学了。作家馮梦龙一面将前人流傳下来的作品加以潤飾和删改，一面模仿这种体裁的艺术品自行創作，并編輯《古今小說》①等集子，开了一种新的風气。继他起来从事这种工作的有淩濛初，編写《拍案惊奇》；周清源，編写《西湖二集》；于麟，写了《清夜钟》。还有佚名的《石点头》，《醉醒石》，《幻影》等等。一时風起云涌，造成短篇白話小說的繁荣局面。

在这些短篇白話小說的集子中，以馮梦龙編輯的《古今小說》和淩濛初編写的《拍案惊奇》最受人注意。刊行之后不久，就有抱瓮老人选輯其中一部分作品出版，題名《今古奇观》，三百多年来一直是流行广泛，某些地区甚至成为家喻戶曉的选本。

① 現傳存的題为《古今小說》的集子实际是《喻世明言》。所謂《古今小說》应該是《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》的总名，也有人簡称“三言”。

第一节 馮梦龙和《古今小說》

馮梦龙(1574—1646)，字犹龙，一字耳犹，号墨憨斋主人，别号龙子犹，苏州长洲(今江苏苏州)人。他和哥哥馮梦桂、弟弟馮梦熊并称"吳下三馮"。他是崇禎三年(1631)貢生。做过丹徒县訓导。崇禎七年至十一年(1634—1638)任福建寿宁知县。明王朝将要灭亡时，他編了一本《甲申紀事》和一本《中兴偉略》，还写了两首《离乱歌》(見錢尙濠編《买愁集》一集《恨书》)，对农民起义軍和清兵都表示不滿。清順治二年(1646)他突然死去，死的原因不明。《明詩归》收了署名馮梦龙的两首詩，有一首《催科》，流露了同情农民的思想，不知是否是他①。

在文学事业方面，馮梦龙毕生从事通俗文学的搜集、整理和編輯工作。經他收集、改訂、出版的小說、戏曲和民歌等通俗文学作品数量很多。他也从事創作，但作品数量現在已很难統計了。馮梦龙对小說、戏曲和通俗文学的看法是比較进步的。他提倡重視小說，认为小說可"与康衢、击壤之歌，并傳不朽"，可为"六經国史之輔"，还认为小說比《孝經》、《論語》更能深刻地感动人。这种意見究其根本虽还是从封建主义的立場出发的，但把封建正統文人所不齿的文学作品小說等和他們尊奉的經典并列，甚至說比它們更感人，这在当时确不失为是一种"离經叛道"的具有一定进步意义的观点。

馮梦龙所編訂的《古今小說》不尽是明朝人的作品。但是其中《卖油郎独占花魁》、《玉堂春落难寻夫》、《金玉奴棒打薄情

① 明末有两个馮梦龙，一为长洲人，一为昆山人，都能写詩。

郎》、《宋小官团圆破毡笠》、《王嬌鸞百年长恨》、《蔣兴哥重会珍珠衫》、《張廷秀逃生救父》、《沈小霞相会出师表》、《卢太学詩酒傲王侯》、《施潤澤滩闕遇友》、《灌园叟晚逢仙女》等篇，一般公认为明人創作，或虽是前代故事而經过明人极大的加工。这些作品通过种种不同的生活場面的描写，有的歌頌了在爱情上坚貞不渝的青年男女要求自主自願的婚姻，有的頌揚小手工业者和小本商人輕財重义的作風，有的指責官僚和地主的横行霸道，陷害无辜平民的罪行，有的揭露封建家庭中的矛盾与糾紛。这些作品中的人物的精神面貌，基本上反映了封建地主阶級逐漸衰落和市民阶层逐漸兴起的时代特征。

在爱情故事方面，《卖油郎独占花魁》和《蔣兴哥重会珍珠衫》表現了市民阶层的思想意識和道德观念。

《卖油郎独占花魁》描写一个卖油小販和一个由于不义的战爭，棄家逃命，中途和父母走散，以致失身为妓的莘瑞琴相爱的故事。卖油郎秦重博得在王孙公子"寵爱"下的莘瑞琴的爱情，并且和她結成夫妻，不是依靠金錢、社会地位或者是某种封建道义，他純粹是凭着他对莘瑞琴的人格的尊重，以平等的态度对待她，爱护、怜惜和体貼她才成功的。莘瑞琴第一次見到秦重时，并不爱他。她产生过这种念头："难得这好人，又忠厚，又老实，又且知情識趣，隐恶揚善，千百中难遇此一人，可惜是市井之輩。若是衣冠子弟，情願委身事之。"只是当她受到"衣冠子弟"的凌辱，最后她考虑到秦重的眞心的爱情可貴，从而压倒了歧視"市井之輩"的思想时，才說"我要嫁你"。当然她不可能知道秦重的眞心的爱情与他的社会地位有密切的关系。正是秦重的"市井之輩"的身分，使他不可能用地位、金錢去获得爱情，他只能凭着个人的眞心去換取莘瑞琴的心。就在这点上，显示了作者所描

写的市民爱情生活的一种特色。这种特色說明了在当时的社会生活中，城市平民已經在用自己的感情去击敗当时牢牢地附着在爱情、婚姻上的地位、門第观念。从而使自己在爱情上获得胜利的这样一种新的社会現象。

《蔣兴哥重会珍珠衫》描写市民的爱情生活又有另外一种特色。这篇作品在具体描写中有某些不健康的东西，但整个作品却反映了封建貞节观念在市民阶层中逐漸失去它的作用这种社会現象。蔣兴哥和王三巧本是一对恩爱夫妻，丈夫出外經商，妻子在家中有了外遇，于是一对夫妻就分开了，但最后又重新团圓。在描写这一对夫妻悲欢离合的經过时，作品中比較强調双方的感情。新婚时，說他們是"行坐不离，梦魂作伴"；丈夫要外出經商时，描写他們"恩爱夫妻，何忍分离"；分别后，又用种种笔墨渲染王三巧因想念丈夫而感到的生活上寂寞。而蔣兴哥知道妻子有外遇后，一面是气恼，一面却"想起当初夫妻何等恩爱，只为我貪着蝇头微利，撇她少年守寡，弄出这場丑来，如今悔之何及"。休妻时，蔣兴哥虽然在休书上写了"七出之条"之类的字句，但还要顾念夫妻之情，"不忍明言"，表明他"虽則一时休了，心中好生痛切"的心情。过了几年，王三巧已改嫁給进士吳杰，一旦知道蔣兴哥遭受官司之累，又"想起旧日恩情"，哭求吳杰搭救，最后蔣兴哥被开脫，和王三巧見面，夫妻重圓。蔣兴哥的矛盾心情，王三巧的"失节"和她对蔣兴哥的爱恋，从封建道德观念来說，是沒有办法統一的，但在这篇作品的描写中，却使它們得到統一。封建的貞节观念在市民的爱情生活中褪色了。

爱情与貞节有区别，爱情和所謂"失节"可以相互不矛盾，一般說来，这种爱情观点正是封建社会中市民阶层爱情的特色。

当然，封建道德观点在有些爱情故事中也还占着上風，比如

《杜十娘怒沉百宝箱》就是。世家公子李甲，尽管和杜十娘“情投意合”地相爱着，但是最后李甲屈服于封建家庭的利益和金錢势力，抛棄了她。李甲的形象反映了封建社会衰落时期的貴公子的特征：軟弱无能，只会吃喝玩乐，不能离开寄生生活，毫无独立謀生的本領。作者让这个人“郁成狂疾，終身不痊”，它的意义不仅只是譴責他对于杜十娘的爱情的不忠实，更深刻地是揭露了靠人吃飯的剝削阶級中的青年在爱情上要求自主而行为不果决的必然悲剧下場。

除了描写爱情故事的作品外，《古今小說》① 中还有不少作品描写了人与人之間的友誼关系。这类描写大多歌頌了朋友之間的相互忠誠、和衷共济，另一面則譴責了“交道奸如鬼”的堕落的世俗。这种歌頌和譴責大都是从封建道德观念出发的，但显然这里面也有进步与落后之分。并且有的作品还描写了下层人民之間的相互帮助的友誼关系，封建道德气息較少。在这类作品中，《施潤澤滩闕遇友》是正面描写小手工业者之間的友誼的。这个作品描写施复和朱恩成为結义兄弟，带有一些宿命的色彩。但值得注意的是促成这两个手工业者成为生死之交的原因。施复是个“家中开張織机”的“小戶儿”，偶然在街上拾到六两多銀子，最初他想：“有了这銀子，再添上一張机，一月出得多少綢，有許多利息。”然而轉瞬間他又想到：“这銀两若是富人掉的，譬如牯牛身上拔根毫毛，打什么紧，落得将来受用。……倘若是个小經紀，只有这些本錢，或是与我一样苦掙过日，或卖了綢，或脫了絲，这两錠銀乃是养命之根，不爭失了，就如絕了咽喉之气……”終于他把銀子还給了失主。前后两种心情，对施复来說都是眞

① 为行文方便，这里說的《古今小說》系指《古今小說》中的明代作品，以下用《古今小說》处，皆同。

实的。然而作为一个"苦挣过日"的手工业小机户，那个后来居上的念头是更恰切地代表施复这类人的精神世界的。小手工业者到底是个劳动者，他不同于見錢就忘了一切的大商人。失去銀子的人叫朱恩，也是一个以蚕桑为业的"小本儿人家"，他在異乡失掉了銀子而能复得，正是"出外靠朋友"的幸遇。后来，施复育蚕缺桑，急迫中結伙到太湖洞庭山去购买桑叶，在滩闕无意中又遇見朱恩，朱恩以桑叶接济了他的需要，并且使他逃脫了复舟的大难。这事，对施复来說，同样也是"出外靠朋友"的幸遇。

施复和朱恩之間的恩义，就它所包含的那种感情而言，确实是小手工业者的感情，这种感情也体現了小手工业者在他們事业中所需要的道德观念。

《古今小說》中还有一些作品歌頌小商人的信义，如《吕大郎还金完骨肉》、《刘小官雌雄兄弟》。前者对布商吕玉的拾金不昧，后者对小酒店主人刘德的急公好义，都作了贊揚的描写。比較起来，《刘小官雌雄兄弟》的生活气息更濃些，《吕大郎还金完骨肉》中封建說教較多，描写也有些概念化。《俞伯牙摔琴哭知音》、《吳保安棄家贖友》等作品也歌頌了朋友間的信义，它們在某些方面也描写得較吸引人，但这些作品中人物的精神面貌、心理特点更带有比較濃厚的封建道德气息。

在爱情和友誼上，作者們直接地描写了新兴市民阶层的生活。此外还有不少作品暴露和批判了官僚、地主、恶霸的猙獰面目和无耻行为。《沈小霞相会出师表》、《卢太学詩酒傲王侯》、《灌园叟晚逢仙女》等都属于这类。《沈小霞相会出师表》描写了統治集团內部的傾軋陷害，比較正直的官吏同貪污殘暴的显赫人物之間的斗爭。沈鍊对于囂張跋扈的严世蕃的仗势欺人，看不順眼，敢于起来和他斗爭，弄得家破人亡，这一事件充分表明

剝削者的惨无人道的嘴臉。沈鍊指責严氏爪牙楊順“杀平民以冒功”“是将帅之恶更甚于韃虏矣”，他所反抗的和人民利益的一致性，这就坐实这个故事所揭露的內容有着普遍的意义。《卢太学詩酒傲王侯》和《沈小霞相会出师表》一样，不是正面描写封建官僚直接殘害人民，而只是写一个官僚陷害一个地主，这个作品和《沈小霞相会出师表》一样，是《古今小說》中揭露官僚害人，揭露冤獄的相当成功的作品。“貪酷无比”的浚县知县汪岑是因为当地士紳卢柟接待他游玩卢家花园时表現傲慢，便設計摆布卢柟，造成冤獄，甚至要以私刑拷死卢柟。作品中关于汪岑决定陷害卢柟的描写，鮮明地揭露了封建官僚的极端无理和极端慘酷的狰獰面目。当汪岑为卢柟对他藐視和侮慢“怒气不息”“怒气冲天”时，他妻子說：“何消气得，自古道：破家县令。”只这四个字，“把汪知县从睡梦中喚醒”，寻思：“必置之死地，才泄吾恨。”正是这“破家县令”四个字，把封建官僚机器的本质点明得清清楚楚。作品描写还有深湛处，像汪岑这样的县令后来居然升官，同时企图救卢柟的董县丞和樊巡按却为此丢官。在这种情况下，“上司虽知其冤，誰肯舍了自己官职，出他的罪名”，卢柟就无辜地吃了十余年冤枉官司。直到十余年后，新知县陆光祖才釋放了卢柟。在开釋卢柟时，陆光祖还不敢对汪岑有所参劾，只是因为汪岑听說卢柟被釋，企图参倒陆光祖和批准这次开釋行动的按院时，按院才“細細詳辯一本”，“倒下圣旨，将汪公罢官回去”。

作者在作品的結尾說：“劝人休蹈卢公轍，凡事还須学謙謙。”这是不高明的說教，也由于这个緣故，作者在描写中虽揭露了“破家县令”的黑暗事件，但对那个“貪酷无比”的汪岑的譴責却嫌不够。

《灌园叟晚逢仙女》也描写了一个冤狱，这个冤狱的起因也是同花园有关。不过这里是一个恶霸要霸占一位花农的园圃，而花农的冤狱却仗着神仙的帮助开釋了，恶霸还受到懲罰。作品的中心事件就是恶霸对花农的迫害和神仙出来帮助花农。关于恶霸張委的“奸狡詭譎，殘忍刻薄”，“恃了勢力，专一欺邻吓舍，扎害良善”的凶殘面目和无賴行为，作品中描写得相当充分。他看見秋公的园圃美丽，就起意霸占，先是說要“买”，后又說“好好把园送我”，終于又遣人出首誣告秋公是“妖人”，造成冤獄。这样，花园就不但不要“买”或“送”，还可在得到“妖人”的园子的同时，領取官府捕捉“妖人”的三千貫賞錢。秋公的受迫害的命运說明了一个普通百姓在封建社会里是毫无权利，毫无保障的，說明了封建社会正是一个暗无天日的世界。作品中最后描写花神行施仙法，懲罰恶霸，救了秋公。《灌园叟晚逢仙女》的浪漫主义气息較为濃厚。秋公的愛花若癖，乃至他的种种“花痴”行为，仙女懲罰恶霸的方法，以及最后秋公“白日飞升”成为“护花使者”，都是浪漫主义的描写。这种种描写，从根本上說来，却又是寄托了作者的扶善懲恶的理想。

《古今小說》还有一类反映地主阶級的家庭和家族之間的矛盾的，也很深刻。如《張廷秀逃生救父》、《滕大尹鬼断家私》。家庭的糾紛是封建財产所有制的必然产物。这中間斗爭的殘忍充分地暴露了地主阶級的丑恶和罪恶。小說的作者把这些愛財如命的人物有时描写得不仅可恶，而且可笑。在財产的爭夺过程中，处处籠罩着一层阴森森的寒气。

《古今小說》中，像上面所說的有許多成功的作品，但是其中散布的封建节孝和宿命观点却是需要批判的。

第二节 《拍案惊奇》和其他拟話本

《拍案惊奇》初、二刻，共收小說七十八篇。編写者凌濛初(1580—1644)，字玄房，号初成，别号即空观主人，浙江烏程人。他曾在上海、徐州等地做过官，敌視农民革命，抵抗过农民起义軍，幷因之嘔血而死。他生平著作很多，还写过剧本。他編写"二拍"是受到馮梦龙的影响的。他自己說他因馮梦龙已将前人作品"搜刮殆尽"，只好"取古今杂碎事，可新听睹佐談諧者，演而暢之"。实际上是两本創作集。不过凌濛初的工作做得很粗糙。他利用前人題材，有时近乎抄襲。如同初刻中《訴穷汉暫掌别人錢，看財奴刁买冤家主》几乎全抄元郑廷玉的杂剧《看錢奴买冤家債主》，二刻中的《迭居奇程客得助，三救厄海神显灵》也抄自蔡羽的《辽阳海神傳》。創作态度的不够严肃认眞，使《拍案惊奇》的艺术产生了許多弱点。更由于凌濛初思想中的消极成分超过了积极成分，以致这些小說的成就远远逊色于《古今小說》中的明人作品，而却发展了它的缺陷，充斥着大量的宣揚落后的封建道德和迷信思想的描写。猥褻描写也更加露骨和恶劣。

和《古今小說》一样，《拍案惊奇》的故事內容多半反映了市民生活和市民思想意識。其中描写商人的作品是具有特色的。

这里先要提到《轉运汉巧遇洞庭紅》这个描写商人出海經商的作品。主人公文若虛在国內經商失敗，陷于破产境地。偶然搭一伙"拚死"走海道的商人的船出海，仅带了在国內只值一两多銀子的洞庭紅，在海外却卖了八百多两銀子，还撿得珍宝，从而成了大富商，就在沿海之地"重立家园"。关于文若虛发財經过的描写显然是反映了封建社会中商人海外冒險的理想。

另一个反映商人生活的作品《迭居奇程客得助》描写了商人囤积居奇的手段。徽州商人程宰因經营失敗，流落在关外，为人家管帳。后来他依靠海神的帮助，发了大財。海神指点他的是所謂"人棄我堪取，奇贏自可居"的手段，果然，程宰先囤药材，次囤絲緞，再囤粗布，每次賺錢，四五年間，由十来两本銀到了五十万两。程宰囤积貨物时是依靠海神的指点，这种指点其实反映了商人的一种幻想，而这种幻想却又正表現了商人精神世界的特色。

在一些描写商人生活的小說中，特别值得指出来的是关于对經商这一行业的公开贊揚。《烏将軍一飯必酬》的"入話"描叙王生行商的經历时，写他三次販貨，都遭打劫，这样使他对"商賈事体"失去了信心。他的嬸母却不断对他进行鼓励，再三劝他不可因受挫折而"墮落了家傳行业"。把这和一些古代文学作品中家长要子弟坚持科举道路的描写对比来看，市民生活确实已在明代的短篇白話小說中占了比較重要的地位了。这正是当时的一种时代气息的反映。不管是《轉运汉巧遇洞庭紅》也好，《迭居奇程客得助》也好，这里有一个共同思想是和《古今小說》中所描写的靠自己两手辛辛苦苦地劳动去成家立业不同，而是企望一本万利，横財致富。因此投机取巧，囤积居奇，成了这些人物活动的生活准則。

除开商人生活的描写以外，《拍案惊奇》中还有一些具有現实意义的作品。如《李将軍錯认舅》、《赵司戶千里遺音》描写青年男女对爱情的忠貞，也是很动人的。在《滿少卿飢附飽揚》中，作者提出男女在爱情生活上的平等問題，虽不彻底，但这是《古今小說》中不曾接触到的，是新的比較进步的观点。此外如《青楼市探人踪》揭露了官僚地主图財害命的猙獰面目，《赵县君乔

送黃柑子》描写了統治阶級的荒淫无耻。又如《神偷寄兴一枝梅》贊揚劫富济貧，《刘东山夸技順城門》諷刺驕矜自滿，《小道人一着饒天下》頌揚聪明棋手，也都是值得一讀的作品。

在《拍案惊奇》中，全部作品存在着某些观点上的自相矛盾，如《何道士因术成奸》丑化和誣蔑农民起义領袖唐賽儿；而《烏将軍一飯必酬》又对江湖大盜表示崇敬。他一方面不贊成男子"宿娼养妓"，另一方面又描写男子和妓女的交往。这种思想上的矛盾妨碍了凌濛初观察現实和描写現实的深刻性和彻底性。同时"誥誡連篇，喧賓夺主"（魯迅語），許多思想不是通过形象表現出来，而由作者直接說出，就使得这些作品不够眞摯亲切而感动人了。

《拍案惊奇》以外的短篇小說如《石点头》中的《貪婪汉六院卖風流》暴露了貪官污吏的丑恶行为，《西湖二集》中的《巧妓佐夫成名》揭发了科举制度的腐朽，《醉醒石》中的《失燕翼作法于前，堕箕裘不肖惟后》对官僚呂主事"貪財克剝，寡廉鮮耻"的刻划，《幻影》中的《八两杀二命、一雷誅七凶》描写了貧苦农民在苛征之下，家庭破产，以致典妻卖子，这些都是写得比較很成功的。这些作品在不同的方面反映了不同程度的历史眞实。其中有的作品如《幻影》中的《生酬华萼恩，死报徐海义》（《西湖二集》卷三十四《胡少保平倭战功》虽也提到王翠翹，但极不重要）为越南古典名著《金云翹傳》的故事所本，影响很大。但是总的說来，这些作品一味模拟，或者缺乏現实生活基础，或者把生活表現得十分枯燥乏味，正如魯迅所說，是"明人拟作末流"，"話本"小說到此时期已經奄奄一息了，这种情况到了清代也未改变。

第三节 明代拟話本的艺术成就

明人的“拟話本”继承了“話本”創作上的一些艺术特点，如故事的曲折生动，形象的鮮明，語言的朴素精炼等优良傳統。在这以外，还創造性地发展了細节描写和人物内心的刻划。《卖油郎独占花魁》写秦重和莘瑶琴从見面到結合的过程曲折細致，思想感情的改变，生活作風的变化，层次分明。莘瑶琴贈銀分别，看似无情而实有情，秦重淸波門外偶然再晤，事已断而又續，情节逐步发展，精細处，連“呀的一声門响”、“把頸一縮，舌头一伸”都写了出来。“秦重看美娘（莘瑶琴）时，面对里床睡得正熟，把錦被压在身下。秦重想酒醉之人，必然怕冷，又不敢惊醒他。忽見栏干上又放着一床紅紵絲的錦被，輕輕的取下，盖在美娘身上，把銀灯挑得亮亮的，取了这壶热茶，脫鞋上床，捱在美娘身边，左手抱着茶壶在怀，右手搭在美娘身上，眼也不敢閉一閉。”这里連极細小的动作都写出来了。但这并不是閑笔。正是这等地方显出秦重忠厚、朴实的性格。秦重内心隐微的活动是那样晶瑩可爱，那样眞摯，一点不做作，叫人感到这种描写不是瑣碎，而是細膩。作者十分精巧地刻划秦重小心在意的举止，給讀者留下的印象是可爱可敬，而不是輕薄。这就是說，这种細节描写是服从于主題思想的需要的。它表明秦重把莘瑶琴当做人（或者說亲人）来看待，不是把她当做玩弄的对象。因而秦重这个为人誠实的性格更加突出。无疑的，《卖油郎独占花魁》不少地方都是依靠細节描写使得作品中的人物形象更加生动和鮮明。

描写得細膩，当然不只是《卖油郎独占花魁》这一篇。其他如《沈小霞相会出师表》，作者关于聞淑女的刻划也是很細致的。

这种刻划人物的方法，如果和宋人話本《碾玉观音》比較一下，馬上就会发現明代短篇白話小說在艺术描写上已經越过了那种只用三言两語来勾勒人物性格的傳統手法。

在細致刻划人物精神生活的复杂和矛盾方面，“拟話本”中的优秀作品也有高度的成就。《蔣兴哥重会珍珠衫》中的蔣兴哥、王三巧、陈商这些人物的內心都是十分复杂的。蔣兴哥别妻出外經商，“心中只想着渾家，整日的不楸不倸”。在苏州遇上陈商，发觉渾家与陈商有些瓜葛。“急急的赶到家乡。望見了自家門首，不觉墮下泪来”，“心中又苦又恨”。后来把渾家休了，“心中好生痛切”。王三巧最初不願丈夫离开，結識陈商后又不願陈商离开。一旦蔣兴哥回家，“三巧儿自己心虛”、“不敢殷勤上前扳話”。及至被送回娘家，“想着珍珠衫泄漏的緣故，好生难解”，又觉“四年恩爱，一旦决絕”，“不如縊死，倒得干淨”。后来蔣兴哥誤伤人命，身陷囹圄，她“想起旧日恩情，不觉痛酸”。这个作品描写蔣兴哥和王三巧的心情矛盾与复杂，不只限于情感变化，連情緒的波动也細膩地表現出来了。痛苦和悔恨折磨了这对夫妻。作者描写得愈精細，这两个形象就越发飽滿，这个故事也就分外动人。

明代短篇白話小說在創作方法上，較之宋元話本，也有所发展。从《西湖三塔記》演化而来的《白娘子永鎮雷峰塔》，故事越来越美，主角也由一个吃人的妖怪发展成为反对封建恶势力的女性。这个故事显示一个小市民企求得到現实生活中所不能得到的幸福。它和《灌园叟晚逢仙女》一样，通过美丽的幻想抗議封建势力所加在善良人們身上的侮辱和損害。也在一定程度上反映了小市民对于爱情生活的一些願望。对現实强烈不滿而产生的浪漫主义的幻想，这在明代以前文学作品中也是常見的。

但是体現特定阶級的願望和要求，伴随这一阶級的成长而产生的浪漫主义的手法，却是在这个时期开始出現的。《轉运汉巧遇洞庭紅》、《迭居奇程客得助》，把經商致富和幻想結合起来，也就是把掠夺理想化，并企图通过幻想的浪漫故事，鼓励这一阶級从事冒險活动，却是这个时期文学出現的新的現象。浪漫主义和某个阶級的特定生活方式結合，产生了一些新的文学作品，丰富了祖国的文学遺产。

第十章　明末文学

第一节　社会动乱对文学发生的影响

明末，自光宗泰昌到南明潍王东武最后复亡（1620—1648）是一个社会变动異常激烈的时代。在文学方面也表現出了很显著的时代特色。

明代中叶以来，社会一直动蕩不安：农民起义和市民运动此伏彼起；統治阶級內部也暴露出各种矛盾，引起激烈的冲突；明王朝与蒙古族、满族和倭寇之間又不断发生战爭。

这个时期出現的統治阶級內部的激烈斗爭是明代中叶同样性质的斗爭的继續和发展，是大地主阶級和宦官的反动、保守势力同中小地主阶級和比較正直的知識分子的开明、进步势力的斗爭，实质是阶級矛盾在統治阶級內部的反映。这种斗爭集中表現在东林党和宦官魏忠賢及其党羽的对立上。东林党出現在万历末年，他們經常議論朝政，抨击擅权的宦官和他們的党羽。天启年間，太监魏忠賢把持朝政，屠杀东林党人。在这場斗爭中，一些东林党人表現了不畏权势、至死不屈的可貴气节。后来一些东林党人以張溥为首又組織了复社。最后一些复社的成員陈子龙、夏允彝等又組織了幾社。复社和幾社都坚持和魏党斗

争，他們中間很多人后来还堅持抗清，捐軀赴难。魏忠賢在崇禎时虽然被誅，但魏党在崇禎和弘光等朝一直还有很大勢力，其中有些人后来又都靦顏仰事清朝。

在宦官擅权下，明末的政治十分黑暗。一方面是皇家的"辽餉"、"剿餉"、"练餉"等的公开搜刮，一方面又是魏党和大官僚、大地主的无穷的誅求。崇禎初，陝西等地連年災荒，农民吃树皮、野草、石粉充饥，爆发了农民大起义。起义軍后来在李自成、張献忠等的領导下，占領了南北許多地方。李自成打到北京，崇禎皇帝自縊。

李自成攻入北京后，还沒有来得及巩固政权，吳三桂引清兵入关，农民起义軍受到双方夹击而失敗。这时民族矛盾成为主要矛盾，全国各地人民，特别是江南人民，对滿族軍队作了英勇的抵抗，抗战坚持了相当长的一个时期。

这个时期的文学和这些复杂尖銳的斗爭有着密切的关系。許多作家直接参加了政治斗争，而且在創作上也作了积极的反映。东林党的高攀龙、楊漣和左光斗等虽然不以文学創作見长，但他們写的一些文章和他們的品格对当时的知識分子起了較大的影响。既是政治結社，又是文学团体的复社和幾社，在文学主張方面虽然基本上还是学步前后七子，并沒有根本不同的新見，但他們中間不少人的作品却有充实的內容，陈子龙等还都是积极参加政治斗爭，堅持抗清的爱国詩人。当时在文学主張上和复社、幾社对立，反对前后七子，推崇唐宋派的有豫章社，其代表人物艾南英也是从事抗清的。复社、幾社和豫章社都反对公安派、竟陵派的抒写性灵之說。这时期受公安派、竟陵派影响的作家如張岱等，面临国破家亡的局面，在血与火的教訓下，他們的作品也有了新的变化和发展。

这一时期的戏剧和小說中也有不少作品反映了当时的重大事件，但大都沒有流傳下来，見存的作品一般显得浮泛，甚至粗糙。大部分戏剧和小說未能对这个动蕩的时代作出有力的反映。在戏剧創作上活跃的主要是一些继承前一时期临川派和吳江派余波的作家，他們沒有突出的成就。小說方面有較多的"拟話本"（詳見第八章），还出現了才子佳人小說。《西游补》则是这个时期小說中的較好作品。在戏剧、小說作家中，也有人在民族斗爭中积极抗清，有的还为国殉难。

总的說来，在短短的二十多年中产生的这一时期的文学，它們的最大特色就是以挽救民族危亡的急切呼吁激动着后来的人們，它們在文学史上占了一頁重要的地位。

第二节　詩　歌

这一时期詩歌創作上最有成就的是陈子龙（1608—1647）。陈子龍，字臥子，松江华亭（今上海松江）人。他是复社的主将，是中叶以来复古派的最后一个重要作家，但成就却在中叶的前后七子之上。

陈子龙很注意經世致用之学。曾編过《皇明經世文編》，又整理过徐光启的《农政全书》。他在当时社会上有很高的声望。在浙江做官时，鎮压过福建和浙江一带的农民起义。清兵破江南后，他坚决抗清，表現了凛然的民族气节。最后被清兵所获，投水死。

陈子龙在詩歌創作上是立意和当时社会上影响很大的公安派、竟陵派相对抗的。他和李舒章、宋徵輿編过一部《明詩选》，提倡复古。在《仿佛楼詩稿序》里，他說："幼时旣好秦汉間文，于

詩则喜建安以前。"讀了李梦阳、李攀龙的集子，又贊叹它們"飄飄然何其似古人也"；因此他就立意仿效。他的早期作品，很多是这样一些"以形似为工"的模拟之作。有一部分作品虽然也具有一定的社会內容，但还沒有构成他自己的独特風格，和前后七子沒有多少区别。

在崇禎的最后几年間，他的詩歌創作起了变化。一些"忧憤念乱"的詩歌里注入了沉痛的感情，显得悲勁蒼凉，而詞藻华丽，音調鏗鏘，具有感人的力量。这个时期的詩，有一些是为农民起义而发，表現了他的封建地主阶級立場，但最多的还是感憤奸臣誤国和清兵入侵，国破家亡等。《湘眞閣藁》、《焚余草》和收在《三子詩选》中的詩都是这个时期的作品。

陈子龙的各体詩中，古乐府和五言古詩佳作不多。乐府詩都是模拟汉魏六朝。五言古詩有的虽写当时現实，也不脫仿古的痕迹，缺乏生气。新乐府只有几首，其中《小車行》、《卖儿行》写出了詩人目睹的災民流离道路、吃树叶草根、卖儿鬻女的慘状，思想也較深湛。《小車行》：

> 小車班班黃尘晚，夫为推，妇为挽。出門茫茫何所之？青青者榆疗我饥，願得乐土共哺糜。風吹黃蒿，望見垣堵，中有主人当飼汝。叩門无人室无釜，躑躅空巷泪如雨。

陈子龙各体詩中最富有特色的还是七律。七律中有許多組詩，表达了他对于时事的关切，悲歌慷慨，酣暢淋漓。像《辽事杂詩》八首、《都下杂感》四首、《晚秋杂兴》八首、《秋日杂感》十首等，都是长歌当哭之作。《辽事杂詩》第三首最能見出他的雄渾、悲壮的艺术風格：

> 二月辽阳大出师，无边云鳥尽东馳。烏鳶暗集三軍幕，風雨惊傳两将旗。长白峰高尘漠漠，渾河水落草离离。国殤毅魄今何在，十載

招魂竟不知。

陈子龙的学生夏完淳（1631—1647）也是这时期的有名詩人。夏完淳，字存古，号小隐，松江华亭人。他的父亲夏允彝和陈子龙等創立幾社，来往的人都讲究文章气节。夏完淳从小就受到这种环境的熏陶，九岁善詩文，十四岁就参加抗清活动，跟随他的老师陈子龙起兵太湖，后来被清兵所捕。他在獄中写的《土室余論》中这样激切地表示他的心曲："今生已矣，来世为期；万岁千秋，不銷义魄；九天八表，永厉英魂。"这是最激越的战斗的声音。最后在南京英勇就义，年仅十六岁。他的短短的一生表現了不凡的英雄气概。

夏完淳的詩歌創作也受了复古派的影响，他曾經大量地模拟六朝以前的詩，有許多因襲。但十四岁从軍以后，詩歌中就出現了濃烈的战斗生活的气息，表現出悲壮激越的風格。他是一个少年英雄，詩里面所流露出来的气氛沒有陈子龙的某些詩那样悲凉。但在当时的殘酷斗爭的形势下，不免担忧抗清事业的前途，在《精卫》一詩里，发出"崇山日以高，滄海日以深。愧非补天匹，延頸振哀音。辛苦徒自为，慷慨誰为心"的感叹。

夏完淳写了不少动人的詩篇，像《細林夜哭》的哀悼陈子龙，《忆侯幾道云俱兄弟》的追忆死难的同志，《魚服》的写軍营生活，《别云間》的写离别故乡，《柬半村先生》的写赴义前的心情等，都写得慷慨激烈，高亢雄壮。如《魚服》詩：

> 投笔新从定远侯，登坛誓歃月氏头。蓮花劍淬胡霜重，柳叶衣輕汉月秋。励志鸡鳴思击楫，惊心魚服愧同舟。一身湖海茫茫恨，縞素秦庭矢报仇。

夏完淳还写了一些詞和几首散曲。套曲〔仙呂傍妆臺〕（《自叙》）是在獄中之作，其中写到"英雄恨，泪滿巾。何年三戶可亡

秦！”表現了他的壮志未酬、英雄遺恨的感情。他在獄中写的三篇散文《獄中上母书》、《遺夫人书》和《土室余論》，也都是血泪凝成的作品。

清兵入关以后，长江以南抗清义师風起云涌。在这个期間，有一些抗清的将领，在战斗中写了一些激昂慷慨的詩篇，如張煌言、瞿式耜等。張煌言（1620—1664）曾在舟山群島一带組織抗清义师，几次攻入长江下游各城市，声震一时。他的詩格蒼老。如《师次圖山》“六代山川愁鎖钥，十年父老見旌旗”，《师次燕子磯》“战余落日鮫人窟，春到长風燕子磯”等句，写出了他攻入长江时的兴奋心情。后来被俘，英勇就义。被俘后写的詩中，仍充滿着战斗的声音。瞿式耜（1596—1650）曾任桂王文淵閣大学士兼兵部尙书。詩作表达了他的爱国爱民的心情，还有些詩反映了桂王朝廷中复杂的政治斗爭。

第三节　散　文

复社、幾社中产生了优秀的詩人陈子龙等，但在散文上成就不大，張溥較能写散文，著名的有《五人墓碑記》。专門效学唐宋派古文的“豫章社”的艾南英，写作散文較多，但并不出色。这个时期在散文上有成就的还是一些继承公安、竟陵两派余波的作家。这些作家中除了个别人如刘侗还謹守竟陵派的壁垒外，其他大都泯除了門戶之見，融合各家所长。这可以張岱为代表。

張岱（1597—1689），字宗子，又字石公，号陶庵，又号蝶庵，紹兴山阴（今浙江紹兴）人。他出身于一个仕宦家庭，自己沒有做过官，落拓不羈，喜欢游山玩水。文学艺术方面修养很深，对

戏剧和音乐都有特殊爱好。張岱在品茶、飲膳等方面也是一个精致的“鉴賞家”。因此，在他早年的“風雅”生活中，虽不滿意封建士大夫那种拘于礼法，但也表現了另一种庸俗的趣味。以后，在东南人民抗清过程中，他同坚持抗清的魯王和一些爱国志士有所联系，但并沒有积极行动。他“披发入山，駴駴为野人”，以消极避世来表示他的民族气节。

張岱的著作很多，著名的有《陶庵梦忆》、《琅嬛文集》和《西湖梦寻》。《陶庵梦忆》和《西湖梦寻》都是清兵入关后的作品，前者是他的代表作，記他旧日生活中的一些片段瑣事。其中描写自然風景的文字很多，写来饒有詩意，像是傳統的山水詩的散文化。如《湖心亭看雪》写雪景：

> 雾淞沆碭，天与云与山与水，上下一白。湖上影子，惟长堤一痕，湖心亭一点，与余舟一芥，舟中人两三粒而已。

此外还有些描写人物动作語态的散文，也写得生动傳神。如《柳敬亭說书》的一段：

> 余听其說景阳崗武松打虎白文，与本傳大異。其描写刻画，微入毫发；然又找截干淨，并不嘮叨。哱夬声如巨钟，說至筋节处，叱咤叫喊，汹汹崩室。武松到店沽酒，店內无人，蓦地一吼，店中空缸空甓，皆甕甕有声。閑中着色，細微至此。

《陶庵梦忆》中还有不少写得清丽活潑的小品文，如《西湖七月半》、《西湖香市》和《紹兴灯景》等。

張岱在《陶庵梦忆》自序中述說他的写作动机是对过去繁华靡丽生活的懺悔，这在他的《自題小像》中也有所表現，其中說：“功名耶落空，富貴耶如梦，忠臣耶怕痛，鋤头耶怕重，著书二十年耶而仅堪复瓮：之人耶有用沒用？”在懺悔中表現了一种沒落的情調。但这种感情与国破家亡的遭遇有着密切的关連，因此

他对往事的回忆也寓有故国之思的感情。《西湖梦寻》記述西湖風景和掌故，在自序中記他明亡后再到西湖，“至断桥一望，凡昔日之弱柳夭桃，歌楼舞榭，如洪水湮沒，百不存一矣。”这也流露了兴亡之感，全书在在出現这种感慨，文字也空灵流丽。

明末散文家比較重要的还有王思任、刘侗、祁彪佳几家。

王思任（約1574—1646），字季重，也是紹兴山阴人。他的文学創作活动从万历时就已开始，散文受徐渭和公安派的影响，以《游喚》、《历游記》两种游記成就較高。《游喚》中的一些文字如《小洋》、《剡溪》、《天姥》等，笔意放纵詼諧，有它的特色。福王朱由崧时，馬士英逃奔至浙江，王思任移书拒他，說：“吾越乃报仇雪耻之国，非藏垢納污之地也。”深痛誤国权奸。清兵南下时，有人劝他降清，他閉門大书“不降”，后来屏迹山居，病中絕食死，年七十二。

刘侗，字同人，黃州麻城（今湖北麻城）人。和于奕正合著《帝京景物略》，記北京城郊景物。人們說它“序致冷僬”，“幽深孤峭”，很有竟陵派散文的特点。这部书也是竟陵派中一部重要作品。

祁彪佳（1602—1645），字虎子，一字幼文，又字弦吉，紹兴山阴人。官位較高，有才干，能关心民間疾苦。清兵南下后，他写了絕命书和“含笑入九泉，浩气留天地”的詩句，投水自尽。他的重要的散文著作有《寓山注》，記园林景物，格局不大，但严整精工，其中“一壑一丘，皆成小致”二語，可以用来概括它的特色。这部作品是他在政治上遭受挫折时写的，也流露了消极情緒。祁彪佳的《明曲品》和《明剧品》著录和評論了明代很多戏剧作家、作品，是一本比呂天成的《曲品》更有价值的著作。

第四节 戏剧和小說

这个时期的戏剧作家，大都受到前一时期的湯显祖和沈璟的影响。被称为临川派作家的有孟称舜、阮大鋮和吳炳等；被叫做吳江派作家的有袁晋、沈自晋和范文若等①。

这两派作家的成就远赶不上前一时期的戏剧創作成績。临川派諸人的作品固然难以企及湯显祖的杰作；吳江派的作家也沒有突破沈璟的成就。

这时候抨击魏忠賢的剧本不断产生，如陈开泰的《冰山記》、穆成章的《請劍記》、盛于斯的《鳴冤記》、高汝拭的《不丈夫》、王应遴的《清凉扇》、范世彦的《磨忠記》和三吳居士的《广爱书》等。抨击魏璫的剧作如此之多，說明了当时人們对宦官干政的痛恨。这些剧本大都沒有流傳下来，惟一傳世的《磨忠記》是本相当粗糙的傳奇。

孟称舜，字子若，紹兴山阴人，生卒年不詳。他的文学活动主要在天启、崇禎年間（1621—1643），著有傳奇《貞文記》等三种，杂剧《桃花人面》等六种。大都写纏綿悱惻的爱情故事。如《貞文記》中沈佺和張玉娘双双殉情，写得很凄艳。《桃花人面》的題材系从唐代孟棨《本事詩》中的崔护謁浆故事而来，歌頌崔护和叶蓁儿的生死不渝的爱情。作者在描写中把这个历来相傳的美丽的爱情故事归結为“生还死情未灭，死还生恨早枯”，正是受到湯显祖所說的“生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”影响的結果。作者很会写戏，如第一

① 这里所說临川派和吳江派作家，系采用一般傳統的說法。其中像吳炳、范文若等人既受湯显祖影响，也接受了沈璟的影响。

折描写崔护和叶蓁儿初次見面，崔护問长道短，叶蓁儿除回答自己姓名年龄和說声"郎君請坐"外，再无一言。但她对崔护的絮絮情話表示的低头整衣、"欲言又止"、"低叹不語"等等动作中，包含了万千言語，表現出来种种柔情。把这个爱情場面处理得細致而动人。

阮大铖(1587—1646)，字集之，号圓海，一号石巢，安庆怀宁(今安徽怀宁)人。他是魏党中人物，后来降清。他写的傳奇有《燕子箋》、《春灯謎》等九种，大都情节热鬧，文笔华丽。历来认为《燕子箋》是他的代表作。《燕子箋》描写书生霍都梁和妓女华行云、官家小姐酈飞云之間婚姻的曲折經过。剧中燕子傳箋，促成婚姻的情节，是从前一时期的无名氏剧作《霞箋記》中的"抛霞箋"演化而来，但仍不失为是一种頗为美丽的艺术想象。惟整个剧本的格調不高，所写男女主角的爱情与婚姻未能表現出动人的思想。"双云"同嫁一夫，最后为誥封屬誰而相互爭吵，更是显得庸俗。

阮大铖在文辞上甚为用心，并力求摹仿湯显祖，有人以为《春灯謎》中某些曲文达到了湯显祖的水平。但是这也不能挽救他作品的平庸甚至低下的思想境界。

吳炳(？—1646)，字石渠，常州宜兴(今江苏宜兴)人，做过南明永明王的兵部侍郎兼东閣大学士。后为清兵所俘，絕食而死。他著有《情邮記》、《綠牡丹》、《疗妒羹》等五种傳奇，大都描写青年男女的爱情和婚姻故事，其中以《情邮記》和《綠牡丹》較好。吳炳的作品在結构、情节和文辞上都比較讲究，看得出用了不少功力，但也缺乏較高的思想境界。

吳江派作家袁晋(1599?—1674)，原名韞玉，字令昭，又字于令，苏州吳县(今江苏吳县)人。所作傳奇有《西楼記》、《金鎖

記》等八种，还有《双鶯傳》等杂剧，并著有小說《隋史遺文》。《西楼記》是他的名作，描写于鵑和穆丽华的愛情故事。作者亟力写出男女主角在經历种种苦难、遭受种种磨折中坚持他們生死不渝的愛情，頗能动人。"楼会""拆书""錯梦"等出一直在剧坛流行，"錯梦"尤为膾炙人口。

和袁晋同时著名的沈自晋（1583—1665）是沈璟的侄儿，著有《翠屏山》等三个剧本，所写散曲較多，集名《鞠通乐府》，其中不少作品表达了他的抗淸思想。

沈自晋的兄弟沈自徵（1591—1641），写了三个杂剧，《霸亭秋》写杜默落第，在項羽庙內，傾吐牢騷，"奈何以大王之英雄不得为天子，以杜默之才学不得作状元"，抨击了科場中的黑暗。

被沈自晋贊为"風流絕調"的范文若（1588—1636），是一位比較多产的作家，著有《鴛鴦棒》、《花筵賺》等十三种傳奇。以文笔細膩、情节曲折著称。

袁晋等对傳奇音律都很讲究，袁晋写作时"奉譜严整，辞韵恬和"，范文若还創造新調，沈自晋編有《南詞新譜》。在这方面，他們确实都是沈璟的信徒。

这个时期的小說，除去拟話本外，大都是描写和反映当时社会生活中的重大事件和批判墮落世風的作品；此外还有一些描写愛情故事的才子佳人小說。前者如：批判和抨击魏忠賢及其党羽的《魏忠賢小說斥奸书》、《警世阴阳梦》和《皇明中兴圣烈傳》等；描写明朝和滿族之間的战爭的《平虏傳》、《辽海丹忠录》和《鎮海春秋》等。还有一部小說《西游补》虽然沒有直接描写政治、軍事方面的重大事件，但是它以浪漫主义的手法，諷刺和批判了当时的墮落世風，曲折地反映了社会生活的某些方面；加以

艺术描写上的成就，使它成为这个时期小說中較好的一部作品。

《西游补》的作者董說（1620—1686），字若雨，湖州烏程（今浙江吳兴）人。他是复社主将張溥的学生。清兵入关以后，他改名換姓，并称自已为"槁木林"。清兵过长江以后的第二年，他焚掉了十余年来所写的应制之文，絕意仕进。以后，又削发为僧。他和一些抗清的志士有联系，詩作中也流露对清朝的不滿和反抗。

《西游补》是董說二十一岁时的作品，小說涉及面較广。如写孙行者化作閻罗天子审問秦檜时，斥罵了"如今天下"的宰相。秦檜对孙行者說："咳！爷爷，后边做秦檜的也多，現今做秦檜的也不少，只管叫秦檜独独受苦怎的？"

再如写孙行者化作美女去見項羽。項羽"一只手儿扯着佩刀，把左脚儿斜立"，"慷慨悲憤，自陈其概"，几乎讲了一个夜晚。孙行者听得不耐煩，要求他不說"这些无顏話"，并說："話他人叫做有顏話，話自已叫做无顏話。"这种描写显然也是对当时一些庸俗世風的辛辣諷刺。这种諷刺在《西游补》中几乎俯拾皆是，构成了这部小說以描写神魔活动为外衣来对社会現实作批判的特色。在艺术描写上，《西游补》也有不少优点，如魯迅所說："惟其造事遣辞，則丰贍多姿，恍忽善幻，奇突之处，时足惊人，間以俳諧，亦常俊絕，殊非同时作手所敢望也。"

除了《西游补》等作品外，这个时期还出現了一些写才子佳人故事的小說，如《吳江雪》和《玉支璣》等。所謂才子佳人故事，大抵是：青年男女，各有才貌，彼此相爱，結为夫妻，并获得功名富貴。其間有小人撥乱，但終不能得逞。这样的故事早在唐代的傳奇小說中就有濫觴。以后的戏曲作品中，也有大量的才子佳人故事，有的写来較好，有着不同程度的动人的思想和艺术描

写，有的则不但在艺术上描写拙劣，思想也更加庸俗。話本和拟話本中也有才子佳人故事。至于长篇白話小說中出现这种故事，是在这时期开始。它們的出現，除了上述的傳統影响之外，同万历以来上层社会分子开始的纵情声色，“歌舞升平”的社会風气也有关系。而作为中国小說史上的一种新現象，它继續发展到清代，出現了大量的才子佳人小說，形成了这种小說发展的“高潮”。

第十一章　明代民歌

第一节　民歌的兴盛

明代是民間文学发展繁荣的时代。向来为"詩坛不列，荐紳学士不道"（馮梦龙《叙山歌》）的民歌，在这时，特别到中叶以后，也得到了新的发展；民間产生大量的歌謠和歌曲，广泛地在城乡人民口头中傳唱，形成民歌兴盛的局面。在当时統治阶級的所謂正統文学一般表現为內容貧乏、面临严重危机的情况下，民歌的新鮮活潑引起了一些文人的重視和推崇，有人甚至认为民歌是明代文学的"一絕"①。

現存的明代民歌，数量相当丰富。較早搜輯成书的，有明宪宗成化年間金台魯氏刊行的《四季五更駐云飞》等。后来馮梦龙編輯了《挂枝儿》和《山歌》，醉月子选輯了《新鐫雅俗同观挂枝儿》、《新鍥千家詩吳歌》等。連同散見于明人的一些曲选、笔記和杂著等书中的，总共将近千首。

从形式上看，这些民歌大致可以分为傳統的民間歌謠和当时新兴的民間"俗曲"两个部分。前者主要以"山歌"为代表，它

① 卓人月《古今詞統序》說："我明詩让唐，詞让宋，曲又让元，庶几'吳歌'、〔挂枝儿〕、〔罗江怨〕、〔打枣竿〕、〔銀絞絲〕之类，为我明一絕耳。"

产生和流傳于江南屬于吳語地区的城乡人民口头中，所以又称为“吳歌”。“俗曲”是在继承元代小令和套数的艺术傳統的基础上发展起来的民間歌曲的新形式，也叫做“小曲”、“杂曲”、“时調”①。这一部分俗曲，在明代民歌中数量最多，流行的地区也最广泛，遍及南北，而特別盛行于城市里的歌樓妓院和坊市閭巷之間。

这种情况使明代民歌的作者成分显得比較复杂。虽然其中有少数可以看出是劳动人民的口头創作，或者是由劳动人民的口头創作轉化过来的俗曲作品，但是大部分都是出于城市里中下层市民的創作。可以說，俗曲基本上是屬于市民阶层的产物。同时，由于这些民歌都是由文人采录編集而保存下来的，其中有不少还經过他們的加工和潤飾，有的甚至还是他們的拟作。因此，現在保存下来的明代民歌，眞正屬于劳动人民的作品是很少的。

値得注意的是，尽管这些民歌在形式上有山歌和俗曲的区别，作者成分也比較复杂，在內容上却都表現了某些共同的特色：它們都大量地描写爱情生活，带有濃厚的市民思想意識，表現出与封建礼教不諧調的思想傾向。这一特色給明代民歌带来比較显著的时代性。

明代民歌的兴盛和当时社会經济的发展有着密切的联系。明初社会經济恢复以后，生产迅速向上发展，手工业和商业空前发达，城市更加繁荣，市民阶层更为壮大起来。明代社会經济发展的这一特征，就給原来在民間創造和流行、并且适应市民文化生活需要的文学形式，提供了发展和繁荣的社会物質条件。因

① 俗曲的曲調有地区的分别，时代的不同；它是随时随地产生而流行的。故又称为“时調”。

此，具有傳統艺术特色的、直接表現当代社会生活和人民思想感情的民歌，就更容易得到当时人民群众的欢迎和喜爱。沈德符在《野获編》中談到明神宗万历年間〔打棗竿〕、〔挂枝儿〕① 流行的盛况时說："不問南北，不問男女，不問老幼良賤，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世傳誦，沁人心腑。其譜不知从何而来，直可駭叹。"可見民歌在当时深入人心的程度。民歌在广泛流行的过程中，由于群众的不断創造，曲調随时随地在产生，愈来愈丰富。根据現存資料来看，从明成祖永乐年間到明末，差不多每朝都有新的俗曲产生和盛行，曲調积有三十种之多。民歌这种蓬勃发展的情况，必然会影响到当时文学发展的面貌。

明代文坛由于长期在"台閣体"和"复古主义"的統治下，正統文学的发展一直处在衰微状态中。在元代发展起来的散曲，这时也远离了人民，成了貴族文人的专利品，变得死气沉沉。于是，一些較为进步的文人开始注意民歌。他們企图从民歌中吸取新鮮有益的养料，来振兴当时衰頹的文風。他們一方面駭叹民歌的深广影响，同时也看到民歌"如十五国風，出諸里巷妇女之口者，情詞婉曲，有非后世詩人墨客操觚染翰、刻骨流血所能及者，以其眞也"（李开先《詞謔》）的客观事实，因而加以重視。欣賞民歌，学习民歌，成了当时部分文人中一种社会風气。有些文人开始大量搜集民歌，进行編輯和刊刻，于是在文学史上首次出現了个人編纂的民歌专集。这方面，馮梦龙的貢献最大。他所編輯的《山歌》十卷，对民間歌謠发展的研究具有重要的意义。此外，有許多作家更进一步学习民歌的艺术表現手法，或者直接采用民歌形式进行創作，而且从思想內容上向民歌吸取营养，使

① 北方叫〔打棗竿〕，或作〔打草竿〕、〔打棗干〕，南方叫〔挂枝儿〕，或作〔倒挂枝儿〕、〔挂枝詞〕，是一調的異名，不是两个不同的曲調。

自己的創作，特别是和民歌比較接近的散曲創作得到了新的发展，写出許多反映和揭露封建社会黑暗現实、描写当时社会生活面貌的仿民歌体的通俗作品。其中陈鐸、馮惟敏等几个散曲作家的成績較大。公安派反复古主义的进步文学运动起来以后，民歌更受到推崇。公安派的領袖袁宏道說："吾謂今之詩文不傳矣。其万一傳者，或今閭閻妇人孺子所唱〔擘破玉〕、〔打草竿〕之类。"（《錦帆集》卷二《叙小修詩》）他把民歌的地位評价在当代詩文之上，认为是可傳之作。在他們进步文学理論的影响下，輕視民歌的傳統观念有了改变，这在一定程度上也推动了民歌的发展。

第二节　明代民歌的思想和艺术

現存明代民歌絕大部分是歌咏有关男女爱情和私情的。另外有一部分歌咏古人古事的，如双漸和苏卿、崔鶯鶯和張生等故事，以及嘲花咏月之作，实际上多数也是屬于所謂"私情譜"的范圍。其他題材的作品几乎沒有。这并不是明代民歌本身題材狹窄，而主要是民歌搜集者的阶級意識和欣賞趣味所造成的。因此它們并不足以反映明代民歌的全部面貌。但是就这些情歌所反映的封建末期中下层社会中男女关系的內容来說，却还是相当广泛的。其中部分較好的作品表現出当时人民特别是市民阶层在爱情和婚姻生活上要求擺脫封建束縛、要求自由选擇对象的强烈願望，以及他們在行动上表現出来的叛逆精神；具有比較鮮明的反封建的社会意义。不过另外一大部分的作品就比較复杂了。它們都或多或少地带有不健康的庸俗情調和油滑气味，有不少更是純粹猥褻描写的恶劣的色情之作。这一方面固然反

映了小市民在爱情上輕率玩弄和他們在意識上庸俗落后的一面，另一方面也是当时統治阶級淫乐情緒的一种反映。

在情歌中，有少数比較健康的作品是歌咏真誠爱情的詩篇，“郎有心来姐有心，二人好似綫和針，針儿何曾离了綫，綫儿何曾离了針”（丘齐山《新鐫分門定类綺筵雅令：杭城四句歌》）。这种“針綫不离”的爱情內容就是这类情歌所歌頌的主題。从它們所表現的感情来看，多数是較为痴情和潑辣的，并且不事造作，热情恣放，艺术感染力也較强。其中有的是对坚貞爱情的热烈歌唱，像〔劈破玉〕（《分离》）：

> 要分离，除非天做了地！要分离，除非东做了西！要分离，除非是官做了吏！你要分时分不得我，我要离时离不得你，就死在黃泉，也做不得分离鬼！
>
> ——熊稔寰《新鍥天下时尙南北徽池雅調》卷一

通过一系列不可能做到的客观事物的描写，突出地表示出他們对不能分离的坚貞的意志。有些情歌則比較质朴，可能是劳动人民的作品。由于劳动人民在生活上不剝削他人也不損害他人，沒有剝削者互相玩弄和損人利己的意識，因此在对待爱情的态度上是眞摯和純朴的。例如《山歌：月上》描写一位姑娘等待情人的情景：

> 約郎約到月上时，那了月上子山头弗見渠。咦弗知奴处山低月上得早，咦弗知郎处山高月上得迟？

性格的天眞，感情的眞摯，想象的淳朴，都表現得很鮮明，和那些市民气息很濃的情歌，情調截然不同。虽然这类描写劳动人民的爱情的詩篇很少，它們的生命力却很强，像《月上》直到現代还在民間流傳。

在明代民歌中，时代特色較为显著的是反映人民与傳統封

建礼教相冲突的情歌。这类情歌大多数都是妇女的歌唱。这是因为在封建社会里受傳統礼教压迫和封建婚姻制度摧残的妇女，命运最为悲惨，身受的痛苦最为深重，所以她們反抗封建压迫的呼声，要求恋爱自由婚姻自主的願望，也就常常在民歌中得到充分而强烈的反映。在这类情歌中，內容也是多方面的。有的表現他們对礼教束縛的蔑視："郎有心，姐有心，罗怕人多屋又深。人多那有十只眼，屋多那有千重門。"（《山歌：有心》）有的是对封建婚姻制度的"父母之命，媒妁之言"的否定："弗用媒人弗用財。"（《山歌：睃》）有的則对世俗的富貴荣华观念鮮明地表現出决裂的态度："便做尼僧不嫁他！"（〔駐云飞〕《富貴荣华》）还有許多情歌，直率地表白青年男女在爱情和婚姻上不图錢鈔，不計較門戶地位，一意求情投意合的願望的实現。另有一类情歌反映了尼姑和寡妇生活的苦悶以及她們对摆脱这种生活的要求，如："嫁个丈夫不受孤"（〔駐云飞〕《寺里尼姑》），"雌雄百鳥都成对，惟奴孤单独自眠"（〔鷓鴣天〕《寡妇思情夏月間》）。最有特色的是一种"咬釘嚼铁"式的追求和反抗：

乞娘打子滿身青，寄信教郎莫吃惊。我是銀匠鋪首飾由傢打，只打得我身时弗打得我心！

——《吳歌：打要》

而在《吳歌：甘认》① 里所表現的，已經是連封建社会里最严厉和殘酷的懲罰都不足以使她們妥协了。这种强烈的追求和反抗的意志，的确是过去的民歌中罕有的。

在封建社会里，人們爭取恋爱自由、婚姻自主的民主要求和願望越是强烈，就会越是可能受到干涉和阻撓禁止。明代民歌

① 这首民歌全首是："乞娘打子好心焦，写封情书寄在我郎标；有舍徒流、迁配、碎剐、凌迟天大罪名阿奴自去认，教郎千万再來遭！"

中，比重最大的还是反映他們在爱情上失恋、相思、痛苦和哀怨的情歌。其中虽然有的是由于对待爱情的态度輕率所造成的，但是也有許多是封建礼教和封建社会的习慣势力所造成的。这类情歌从思想性来說是有一定程度的价值的，更加上它們所表現的內容往往哀思宛轉，怨恨纏綿，感情曲折纖細，而且常常在艺术上表現出一定的技巧；尤其是俗曲，因为曲体活潑多样，句法参差重叠，音調节奏富有变化的特点，更适合表現这一类的內容，所以創作特盛。因此，这类情歌常为过去的文人所称賞，认为是"沁人心腑"之作。他們加工、潤飾或拟作这类情歌也就是很自然的事情了。

情歌里还有另外一类是描写在"瞞娘"、"瞞夫"和"瞞人"的条件下，大胆"偸情"的作品。因为为数不少，也形成一种显著的特色。本来这种"不合法"的恋爱是不合理的封建婚姻制度下的必然产物，反映这种不正当的生活現象，在当时的历史条件下，可以认为是一种反抗的表現。可是这些情歌并不是完全如此，它們差不多都是輕佻地、淫蕩地、猥褻地加以渲染的色情之作。其中固然有許多是出于妓女嫖客之手，并且无疑也是市民阶层意識落后一面的反映，是受到封建統治阶級思想意識影响的結果。但是这种情歌之所以能够風行，和当时統治阶級的腐化墮落而形成的淫乱糜烂的社会風气是密切联系着的。

除情歌外，現存明代民歌描写其他题材的作品极少。在《山歌》里有一首长調山歌《山人》，《乐府吳調挂眞儿》戏謔部也有一首《山人》，都是諷刺那些附庸風雅装腔作势招摇撞騙的人，在当时很有現实意义。此外，在明人著作中也还能看到一些偶尔被記录下来的描写其他生活內容的民歌。例如叶盛的《水东日記》記录的一首民歌："南山头上鵓鴣啼，見說亲爷娶晚妻。爷娶晚

妻爷心喜，前娘儿女好孤凄。”这是反映家庭生活的。至于直接反映当代社会政治生活和阶級斗爭的民歌則沒有流傳下来，然而在和民歌性质相近的民謠中却保存不少。

明代民謠沒有专集，都散存于明清人編著的歌謠集、史书和笔記等书中。这些民謠的現实性和斗爭性是很强的。它們大都是針对社会政治中某一种具体的現象或人物加以臧否，表現的政治态度非常鮮明。其中揭露和諷刺統治阶級的貪婪和剝削是这些民謠重要的主題，例如：

可笑严介溪，金銀如山积，刀鋸信手施。尝将冷眼观螃蟹，看你横行得几时！①

——朱国禎《湧幢小品：京师人为严嵩語》

这是咒罵明世宗嘉靖时的大奸臣严嵩的。

明代民謠中有一組歌頌李自成农民起义軍的作品是很有特色的：

朝求升，暮求合，近来貧汉难存活；早早开門拜闖王，管教大小都欢悦。

——清計六奇《明季北略》卷二十三

这一首概括地反映了貧苦人民欢迎起义軍的深刻原因，同时也有力地表明了被封建統治阶級誣蔑为“流賊”的起义軍和人民利益的密切联系。这些歌頌起义軍的民謠，在当时具有很大的宣傳鼓动性，对起义軍的壮大和发展，以至形成浩大的声勢，起了重大的作用。

总的說来，民謠在反映社会現实生活方面，是比較更直接、更具体、更集中的，它的形式一般也表現为簡短、精炼、质朴。就

① 沈德符《野获編》卷二十六《諧謔》記作：“可恨严介溪，作事忒心欺。常将冷眼观螃蟹，看你横行得几时！”

艺术性說，民謠是不如民歌丰富多采的。

明代民歌在以丰富的想象、洋溢的热情、直率的口吻、生动的語言和白描的手法这些显著的艺术特点来表現爱情和私情方面，具有独特的艺术成就。一般情歌的作者都善于捕捉日常生活中富有特征的事物形象和情节，通过比喻、象征、夸張、烘托以及傳統的諧音双关等表現方法，把恋爱中的人們的各种思想感情生动地描繪出来，既簡练，又富有含蓄，給人的印象鮮明深刻。例如：

傻俊角，我的哥！和块黃泥捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我，捏的来一似活托；捏的来同床上歇卧。将泥人儿摔碎，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我；哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。①

——陈所聞《南宮詞記》卷六〔鎖南枝〕《汴省时曲》

它仅凭借捏泥人这一种极平常的游戏情节的联想，就把一个在热恋中未脫天眞气的女性形象体現出来。想象的奇特和清新，借喻的巧妙，使讀者仿佛具体感到她那胶漆般的爱情。

明代民歌艺术創作上的这一特色，在心理描写方面表現得更为突出。

月儿月儿眞个令人爱，碧团团，光皎皎，直照見我的心怀。当面看，背后望，清輝彻夜长长在。愁只愁云半掩，恨只恨雨还来，想只想缺有圓时，虑只虑晴（情）难买。

——《乐府吳調挂眞儿：月儿》

这里拿高悬天空的月亮做比喻，表达一个恋人对純洁爱情的神

① 这首民歌《汇选倒挂枝儿》和《乐府吳調挂眞儿》均题作《泥人》，其他书中也有記載，只是文字稍有不同，可見在当时是一首很流行的作品。傳說赵孟頫的妻子管夫人写过类似这样一首，恐不可靠。

往以及对这种爱情不能圓滿地长久获得的悵惘心情，十分生动細致。有一首〔挂枝儿〕(《想冤家想得魂飄蕩》)描写一个女子想把她的爱情繪成一幅图画，但是"画不出你心疼，画不出我心热，只画着溫存"，而結果連溫存也画不出来，留下的只是无穷无尽的相思了。它和《月儿》一样，形象地表現了蘊藏在人們內心深处那种細膩而有节奏的感情的波动。像这种以复杂、曲折、纖細的情感心緒为表現內容的作品，在俗曲里十分普遍，成为市民歌曲显著的特点。

民歌的表現力是很强的。有些情歌，它不借助上述种种的技巧，也不需要什么詞藻的妆飾，只是以普通叙述的方式，簡单白描的手法，通过形象化的語言，把爱情生活中某种片断或細节描写出来，就能創造出鮮明的形象和动人的情景。

> 隔花阴，远远望見个人来到。穿的衣，行的步，委实苗条，与冤家模样儿生得一般俏，巴不能到跟前，忙使衫袖儿招。粉臉儿通紅，羞也，姐姐，你把人儿錯认了！
>
> ——《徽池雅調》卷一〔劈破玉〕《錯认》

明代民歌經常就是以这样富有表現力的艺术吸引住了广大的群众。不少文人从这里吸取創作經驗，他們的写作技巧也得到了提高。

清代文学

第一章　順治、康熙时期的文学(上)

第一节　清初社会經济、政治对文学发展的影响

从明代末年开始，原来散居在我国东北边疆的一支屬于金朝后裔、叫做建州女眞的民族，进入山海关，逐漸侵占汉族和其他少数民族的居留地，建立起了清王朝。在最初七八十年中間，征服者对于被征服者实行了殘酷的鎮压、統治、奴役和掠夺，国內充滿了火和劍、血和泪。瘋狂的屠杀使得全国人口銳減。清征服者就是在这个情况下建立起中央集权专制主义的政权，并逐漸完成了封建的軍事的統治和基本上稳定了农业上的生产秩序。

这个时期的社会特征是封建社会經济的恢复和稳定以及滿族的上层統治者实行对被征服的民族的歧視和迫害而引起的强烈反抗。統治者采取打击工商业发展的办法把自然經济人为地巩固起来，同时用減免租稅的办法刺激自耕农的生产情緒，这样使遭受严重破坏的农业生产得到一定程度的恢复，并緩慢地发展着，而为后来所謂“乾嘉盛世”打下了基础。

这个时期除开地主阶級和农民的矛盾之外，最突出的是滿族上层統治者与汉族及其他少数民族的矛盾。中国社会資本主

义生产关系的萌芽从明代中叶开始，商品經济日漸活跃，給貴族地主阶級“穷耳目之好，极声色之欲”提供了物质的条件。官僚地主阶級为了滿足他們的奢侈腐化的生活享受，就不得不加强对劳动人民的剝削和掠夺。这样农民和地主阶級的矛盾就进一步激化，大規模的农民起义因之爆发。清征服者在建国初期曾經采用廢除苛捐杂税的措施，企图緩和国内阶級矛盾，但是掠夺是剝削阶級的本性，这种作法不仅做得不彻底，而且很快就恢复了明代統治者掠夺人民的各种方式。农民和地主阶級的矛盾达到了異常紧張的局面。不少地方，农民豎起了革命的旗帜。对此，清征服者实行了殘酷的鎮压。

清征服者对于人民的鎮压往往和奴役他族特别是汉族結合在一起的。“揚州十日”和“嘉定三屠”就是滿族上层統治者施行民族恐怖屠杀政策的集中表現。一般說来，民族斗爭在这个时期是相当激烈的。順治元年到康熙二十二年(1644—1683)这一阶段的斗爭主要是采取公开的大規模的战爭的形式，汉族起义的农民軍和地主武装联合起来对清征服者进行軍事斗爭。从康熙二十三年到六十一年(1684—1722)，汉族人民大規模的軍事斗爭漸次失败，斗爭的形式轉入秘密活动，結成反清組織如天地会等。但小型武装斗爭仍然不时爆发，如康熙二十四年(1685)广东人民的反清斗爭，康熙三十六年(1697)山西的蒲州民变，康熙四十五年(1706)浙江大嵐山僧人張念一的起兵反清，康熙六十年(1721)台灣人民的起兵反清等。这样，清圣祖玄燁不得不承认“朕临御多年，每以汉人为难治”。

汉族人民在軍事斗爭失败以后，除开組織天地会等秘密社团以外，在思想領域也仍然继續反抗和斗爭。清征服者在阶級矛盾和民族矛盾的尖銳情况下，政权的形式不能不具备一些时

代的和民族的特征。首先是封建政权的中央集权化的进一步加强，凡軍事、行政、財政等都集中在皇帝直接掌握而由滿族貴冑組成的"議政王大臣会議"上。內閣形同虛設，实际上皇帝把国家統治权力集中在一人之手。与此同时，政府的各級組織都設有滿族和汉族的官員，但这并不意味着清政权是滿、汉地主联合专政的性质，而只是"以汉治汉"的政策的一种表現而已。清代政权的这种构成形式，表明被征服的汉族和其他民族身受到封建的和民族的双重压迫，因而激起了許多人的反抗的情緒，例如吕留良借評点八股文，发揮"严夷夏之防"(《吕用晦文集》卷四《与吳玉章书》)，唐甄說："自秦以来，凡为帝王者皆賊也。"(《潛书》)这些言論針对清統治者而发，有的曲折些，有的彰明昭著，都具有战斗意义。这些言論正表明汉族被統治者向清統治者展开了思想斗爭，而屢息屢起的文字獄，也正是这一斗爭的表現。

总之，民族斗爭和阶級斗爭的激化与深入，构成了这个时代社会政治的基本內容。

这个时期的文学創作的特征，和这个时代社会政治的基本內容是完全一致的。在这前后八十年左右的时間內，除开出現了大量平庸无味的替地主阶級装飾門面的作品外，还产生不少反映农民生活貧困和农村破敗以及維护民族尊严、民族自由与反抗民族压迫的优秀作品。时代的主要問題在詩人、小說家、戏剧家的創作中得到了各种各样的反映。蒲松龄的《聊斋志異》，陈忱的《水滸后傳》，錢彩的《說岳全傳》，洪昇的《长生殿》，吳偉业的《秣陵春》，顾炎武、屈大均等人的詩歌，都憤憤不平地抒写了同情民生疾苦和反对种族迫害的思想。他們在表現方式上虽然有的是赤裸裸的，有的比較隐晦，但是他們的作品无疑地都直接或間接地表現了这个时代的生活。在李隆基和楊玉环的故事中

插入統治阶級搜刮人民的描写，把岳飞抗金和水滸故事联系起来，这决不是作者偶然的兴之所至，而是和那个时代脉搏的跳动息息相关的。

中国文学发展到明代后期，形式主义的詩歌泛濫在文坛上，只是到了王朝政权崩潰的前夜，陈子龙、夏完淳等人出来，情形才稍有改变。清初的文学創作无疑地继承了这个傾向，由于許多作家經历了时代的变动，不能不关心現实，在他們的作品中表現了或多或少的社会內容，这就是前面所說的人民受压榨和剝削的描写以及洋溢着反抗民族压迫情緒的作品。当然，这个变化是和作为明代詩文的极端腐化的現实基础受到新的統治者的破坏，以及清征服者施行民族压迫的政策相联系着的。人們能够以較清醒的头脑对待現实是付出重大的代价的。

第二节　詩歌、散文

清代初期八十年間是中国文学史上詩歌創作比較活跃的时代，其成就也超过了明代。这个时期的詩人很多，作品頗为丰富。錢謙益、吳偉业等老詩人继續写出了一些可讀的詩，新起来的人物如陈維崧、朱彝尊、施閏章、宋琬、曹貞吉、納兰性德等，創作上也都有自己的特色。至于顾炎武、王夫之、吳嘉紀、屈大均、陈恭尹等人的爱国詩篇，尤为后人称頌。王士禛标榜神韵，成了錢謙益以后的詩坛盟主，虽然他的詩歌內容貧乏，却有一些清秀可誦之作。查愼行、厉鶚等人宗尚宋詩，浙西詩派，独树一帜。这些詩人的作品，除开那些平庸乏味的以外，最为突出的內容是关于农民生活貧困的揭露和民族气节的歌頌。但由于他們的出身和社会地位的不同，他們对待現实的态度也极不一致。不过

进步的詩人总是不滿丑恶的現实的。有一位詩人說得好，“甘守时穷方是士，不为人忌便非才”(錢匡)，在阶級社会里为剝削阶級所寵爱和豢养的詩人，詩歌大抵是庸庸碌碌的。只有为剝削阶級所排斥和压抑的人有可能写出好詩来。

关于清初詩歌派别，納兰性德在《原詩》中說：“十年前之詩人皆唐之詩人也，必嗤点夫宋。近年来之詩人皆宋之詩人也，必嗤点夫唐，……矮子观場，随人喜怒，而不知自有之面目，宁不悲哉！”这里透露了清初詩歌的三个派别，宗唐、宗宋和主張抒写个性。实际上是模仿和創造的問題。吳偉业、屈大均等早期詩人，大抵学唐，或者学汉魏，忽視宋詩。查愼行、厉鶚等稍后一些的詩人則傾向仿宋。王士禛初学唐，后宗宋，晚年又复崇尙唐詩。顾炎武、黃宗羲等則主張“詩以道性情”。黃宗羲《詩历題辞》說：“夫詩之道甚大，一人之性情，天下之治乱，皆所藏納。”他們反对模仿，說：“詩也者，联屬天地万物，而暢吾之精神意志者也。俗人率抄販模拟，与天地万物不相关涉，岂可为詩？”(黃宗羲《陆鈁俟詩序》)顾炎武說：“君詩之病在于有杜，君文之病在于有韓欧。有此蹊徑于胸中，便終身不脫依傍二字，断不能登峰造极。”(顾炎武《与人书十七》)要求文学有創造性和要求文学反映現实是这派作家的主張。

这一时期有許多并不著名的詩人，或者人虽著名而非以写詩見长的，也留下了一些可誦的詩篇，例如杰出的思想家黃宗羲《山居杂咏》云：“鋒鏑牢囚取次过，依然不廢我弦歌。死犹未肯輸心去，貧亦其能奈我何？廿两棉花装破被，三根松木煮空鍋。一冬也是堂堂地，岂信人間胜著多。”乐观的战斗的情緒溢于言表。他表示和到处燒杀的征服者妥协合作是决不可能的。这是一首十分动人的詩作。吳嘉紀《过史公墓》詩說：“才聞战馬渡滹沱，

南北紛紛尽倒戈。諸将无心留社稷，一抔遺恨对山河。秋風暮岭松篁暗，夕照荒城鼓角多。寂寞夜台誰吊問，蓬蒿滿地牧童歌！”英雄死后的寂寞，墓地景物的荒凉冷落，交織着詩人的回忆与辛酸，悲憤与憎恨，触景生情，写得很沉痛。吳嘉紀的另一首詩：“隴雨耕时大，人烟战后微。年年禾与黍，养得駱駝肥。”（《泊船观音門十首》）也同样表現了对于丑恶現实的不滿。清征服者的大軍所过，人民大批被屠杀，十室九空。傅扆《鄭州有感》云：“百雉金湯已渺然，只余四野抱清泉。虔刘毒后居人少，敝灶平沉万戶烟。”（《燕南日征草》）北方无数繁华的城市，成为廢墟，在詩人的笔下如实地反映了出来。至于江南，“人民多遭慘杀，田土尽成丘墟”的現象，更是普遍。吕留良《乱后过嘉兴》云：“間有生还者，无从問故宮。殘魂明夜火，老泪湿秋風。粉黛青苔里，亲朋白骨中。新来邻里别，只說破城功！”清征服者到处屠杀与掠夺，人們能不憤慨嗎？然而不敢憤慨，“只說破城功”，这是多么沉痛的語言。这些反映民族屠杀非正义的战爭所加害于人民的詩篇，都是好詩。

除此之外，清初詩人更多的还是反映了民生疾苦的，对于“一身耕織劬劳并，滋味长年哺菜根”的劳动人民，詩人們給予无限的同情。曹貞吉《山民叹》云：“如掌山田蔓草青，儿童菜色妇鳩形。不辞努力躬耕去，里正勾人到县庭。”卢綋《田家苦》云：“豪家督夙逋，蒼头号其門。牵犢偿子錢，烹鸡供朝飧。我有未焚券，宁願尔无祼。妇子默无辞，飲泣声自吞。”申涵光《插稻謠》云：“六月无雨，迎神击鼓。插稻时，水如縷。高額大髻，誰家者奴？下肥馬，坐溝塗，不聞流水潺潺声，但聞鞭朴声高呼。妇子狂走，伏身葦蒲。兄耶父耶，彼高額者去耶！”地主阶級对农民的压榨剝削，横行霸道，詩人們一面揭露了这个血淋淋的現实，一

面对受害者从字里行間流露了深切的关怀。这些詩篇证实了一个眞理，就是剝削阶級是最不讲人道的、最殘酷的，因之是人民的死敌。“入門不顾索鸡酒，由来苛政猛于虎。”官僚、地主都是一丘之貉。

清初詩人发掘了現实性极强的题材，圍繞着社会生活中的重大問題，抒发了詩人們热爱祖国热爱人民的心怀，使得这一时期的詩歌創作超越了它的前头一个时期的成就。在这八十多年的前一阶段，反映民族矛盾的詩歌占着主要的地位，而后四十年阶段則揭露民生疾苦和歌頌太平景象的作品多起来了。前期作家有錢謙益、吳偉业、顾炎武、屈大均等人，后期作家有施閏章、宋琬、王士禛、朱彝尊、陈維崧等人，他們的成就是很不一样的。

錢謙益(1582—1664)，字受之，号牧斋，晚年自号蒙叟，又号东澗遺老，江苏常熟人。早岁曾讲学于东林书院，后来則諂媚馬士英和阮大鋮。清兵南下，他投降后被留用为礼部侍郎。屈大均《南都死节諸臣傳》曾記其丑态，但顾苓《东澗遺老錢公别傳》却为之辯解。这个人生活和思想都比較复杂，他的作品曾遭到禁止流傳。他和吳偉业、龔鼎孳等被称为江左三大家。实际上他是当时文坛領袖。他力排七子“詩拿盛唐而文学秦汉”，轉移当时詩文創作的風气。黃宗羲在《錢宗伯牧斋》詩里說：“四海宗盟五十年，心期末后与誰傳。凭裀引烛燒殘話，囑笔完文抵債錢。紅豆俄飄迷月路，美人欲絕指箏弦。平生知己誰人是，能不为公一泫然。”黃宗羲把他当作知己，这說明他晚年的生活与思想都有所改变。他和反淸活动有些联系，在他的《有学集》和《投笔集》中都有这类詩歌。他的《后秋兴三之三》說：“北斗垣墻闇赤暉，誰占朱鳥一星微。被除服珥装罗汉，减损虀盐餉夾妃。娘

子綉旗营垒倒，将軍铁稍鼓音違。鬢眉男子皆臣子，秦越何人覗瘠肥。”和《后秋兴十三之二》說：“海角崖山一綫斜，从今也不屬中华。更无魚腹捐軀地，况有龙涎泛海槎。望断关河非汉帜，吹殘日月是胡笳。姮娥老大无归处，独倚銀輪哭桂花。”这些詩直率地表現了他和反清活动的关系，他对新朝的憎恨和故国之思。

錢謙益早年的官場生活也是有波折的，因之他有时也发牢騷。如《南归感事》說：“破帽青衫出禁城，主恩容易許归耕。趁朝龙尾还如梦，稳臥牛衣得此生。門外天涯迁客路，桥边風雪蹇驢情。汉家中叶方全盛，五噫何劳叹不平。”又如《雪夜次刘敬仲韵》說：“雪花似掌难遮恨，風力如刀不断愁。”《蛺蝶詞》也說：“小院迴廊日漸西，双双戏影共萋迷。春風自爱閑花草，蛺蝶何曾拣树栖。”他的詩歌風格接近晚唐和宋代的詩，有些創造性，同时詩歌技巧也相当成熟。

吳偉业（1609—1671），字駿公，号梅村，江苏太仓人。明代末年参加过复社，官至少詹事。因与馬士英、阮大鋮意見不合，辞官归隐。明亡后，清世祖福临强迫他入京，出任国子监祭酒，一年后，他借口母病还乡，就再沒有离开家。他在当时的詩坛上很有名，取法盛唐諸大家以及后来的元白，号为“娄东派”。他的思想基本上屬于封建儒家体系，他反对李自成等农民起义，对于清征服者也无好感。出仕清朝，他认为“誤尽平生是一官，棄家容易变名难”（《自叹》）。他是忠于明室的，在《过淮阴有感》中，他直率地說：“我本淮王旧鸡犬，不随仙去落人間。”他的性格比起顾炎武、黃宗羲等要軟弱得多。在不願出仕这一点上，他的反抗的調子很低沉。“匹夫志在何难夺，君相恩深自見怜”（《将至京师寄当事諸老》），如此而已。但是一直到死，他对于自己丧失气节，感到內心不安。“为当年沉吟不断，草間偷活”，“追往恨，倍凄咽”

(〔賀新郎〕)，自怨自艾，十分沉痛。

吳偉业的詩歌反映的生活是多方面的。他对于現实是不滿的。“薄俗詩书賤，空山将吏豪”(《翠峰寺遇友》)、“遇事愁官长，逢人羡布衣”(《送湘阳沈旭輪謫判深州》)都表現了他不滿于現实生活的思想感情。他的最有名的詩篇《圓圓曲》、《永和宮詞》、《楚两生行》，反映了他的政治思想，也表达了他对于腐化自私的封疆大吏的譏刺。但是其中也混杂了一些反动和落后的东西。《馬草行》、《捉船行》直接反映了清兵四出勒索，民不堪命的实况。《木棉吟》、《織妇詞》写出了統治阶級对于人民財富的掠夺。《剡城曉发》等詩揭露了战后农村的“殘民零落困誅求”的凄凉景象。这些詩歌不仅具有較高的思想性，就艺术性說也是很出色的。举他《过吳江有感》一詩为例：

> 落日松陵道，堤长欲抱城。塔盘湖势动，桥引月痕生。市靜人逃賦，江寬客避兵。廿年交旧散，把酒叹浮名。

这首詩的情緒当然是不激昂的，調子很凄凉。字面看来是相当靜穆的一幅画面，然而深思一下，心情却不能十分平靜。吳江是江南的繁华市鎮，但是这个市鎮的人民生活却如人間地獄一般。讀过这首詩会和作者一样感到孤寂，然而这种孤寂却是辛酸的。这就是說，不管作者表达得如何含蓄，統治者和人民之間的深刻矛盾仍然是体会得出来的。这就表現了作者艺术造詣的精巧。

錢謙益、吳梅村以外，在清初成就較大的詩人中，还有顾炎武(1613—1682)。顾炎武在当时的学术界远比他的詩名为高。在民族斗爭激烈的时代里，他的詩写胸臆，洋溢着为恢复汉族的統治权而战斗的热情。他初名絳，明亡后，改名炎武，字宁人，別号亭林，晚年曾化名蔣山佣，江苏崑山人。明末曾参加过复社。清

兵入关后，在江南地区先后参加过南明福王的抗清和崑山当地人民自发的武装自卫斗爭。失敗后，复奔走南北，进行反清的活动。他在《精卫》一詩中說："我願平东海，身沉心不改！大海无平期，我心无絕时。"充分表現了他的坚貞不屈的崇高的民族气节。他这一段时期的生活是"混迹同佣贩，甘心变姓名"，做些隐蔽的斗爭。他說："流轉吳会間，何地为吾土。登高望九州，凭陵尽戎虏！"面对清征服者侵占之下的山河，他十分痛恨。在《秋山》一詩中，他对于当时江阴、嘉定、崑山三县人民奋起抗清自卫和清征服者的血腥的屠杀作了具体的描写。这首詩是：

> 秋山复秋水，秋花紅未已。烈風吹山岡，磷火来城市。天狗下巫門，白虹屬軍壘。可怜壮哉县，一旦生荆杞。归元賢大夫，断脰良家子。楚人固焚麇，庶几歆旧祀。句践栖山中，国人能致死。叹息思古人，存亡自今始！

为爭取民族的自由和生活的幸福，英勇的人民，献出自己的生命，顾炎武歌頌了他們壮烈的行动。对于清征服者使繁华的市鎮"一旦生荆杞"，作者感到无限的悲憤。

一个眞正关心人民热爱人民的詩人，在任何情况之下，只要人民的痛苦沒有解除，他的心境总是不能宁静的。在《海上》一詩中，他說：

> 日入空山海气侵，秋光千里自登临。十年天地干戈老，四海蒼生痛哭深。水涌神山来白鳥，云浮仙闕見黃金。此中何处无人世，只恐难酬烈士心。

面对着清朝統治者入关后四处殘杀和掠夺，逼得明朝最后一个皇帝不得不跳海而死，他在悲伤悼念之中仍旧不甘心从此放弃战斗。他不含糊地說："人寰尙有遺民在，大节难随九鼎淪！"直到晚年，他还鼓舞和勉励他的朋友起来继續战斗。他在

《贈朱监紀四輔》一詩中說：

十載江南事已非，与君辛苦各生归。愁看京口三軍潰，痛說揚州七日圍。碧血未消今战垒，白头相見旧征衣。东京朱祜年犹少，莫向尊前叹式微。

在抗击清征服者的人中，顾炎武是最为坚决的一員。他出身于“江东望族”的大地主阶級的家庭，具有封建改良主义的思想。民族意識和封建意識在他的身上融合而为一。他认为“君臣之分所关者在身，华夷之防所系者在天下”，因而他說：“易姓改号，謂之亡国，仁义充塞而至于率兽食人……謂之亡天下。”“保国者，其君其臣，肉食者謀之；保天下者，匹夫之賤，与有責焉耳矣。”(《日知录》卷十三)这就是說，他认为他的抗清活动的意义，比那单純的不事二姓的感恩行动要深刻得多。他的活动是保天下，不是保国，他不能和“率兽食人”的征服者相安无事。他的詩歌是具有深厚的現实意义的。

和創作实踐一样，顾炎武的詩歌理論也是傾向現实主义的。他說：“文之不可絕于天地間者，曰明道也，紀政事也，察民隱也，乐道人之善也。”(《日知录》卷十九《文須有益于天下》)在另篇文章中他讲到“作詩之旨”，推崇白居易《与元九书》中所說“文章合为时而著，歌詩合为事而作”，以为这是“知立言之旨者”。显然顾炎武是主張文学須反映現实生活的。

作为当时岭南三大家詩人之一的屈大均(1629—1696)，原名紹隆，字翁山，又字介子，广东番禺人。早岁为僧，故法名今种，字一灵。居家曾組西园詩社。朱彝尊客粤时和他认識，并把他的詩歌作品带回吳中，他的詩名因之大噪。所謂“名因錫鬯起詞場，未出梅关名已香”。他参加过抗清的战爭，歌頌过抗清人物雪竇山人魏耕。《梦》这首詩說：“地下多吾友，皆为殤鬼雄。夜

来梦雪窦，长啸战場中。”在清統治者殘酷鎮压之下，他高唱“忠誠夙所立，九死吾何伤”，是一位具有民族气节的詩人。他的《壬戌清明作》詩說：“朝作輕云暮作阴，愁中不觉已春深。落花有泪因風雨，啼鳥无情自古今。故国江山徒梦寐，中华人物又消沉。龙蛇四海归无所，寒食年年愴客心。”显示了他对于故国的怀念。他的《揚州感旧》和《荣人哀》分别表达了对奸臣誤国、良将被害的痛心和对人民生活困苦的同情。他的詩学李白，有人說：“詩有庸語，入屈今种手便超。”他的詩的語言是有特色的。如《过涿州作》中的詩句“白刃若春風，功名非所求”就可看出。

清初作家，有的虽然也生于明代，但是主要活动时期在清朝，而且在清朝做官，因之他們沒有什么民族气节問題。这些人的作品情调也就和那些遺民詩不同。但他們所写的好作品，民主色彩和揭发当时政治黑暗的情形还是有的。

宋琬（1614—1673），字玉叔，号荔裳，山东莱阳人。他和施閏章齐名，有“南施北宋”之称，是当时著名的詩人。他的《同歐阳令飲鳳凤山下》詩：“茅茨深处隔烟霞，鸡犬寥寥有数家。寄語武陵仙吏道，莫将征稅及桃花。”这首詩有一定程度的現实意义。此外如《九日同姜如农、王西樵、程穆倩諸君登慧光閣》詩“山色淺深随夕照，江流日夜变秋声”，佳句清新可誦。至于施閏章（1618—1683），字尙白，号愚山，安徽宣城人。他的詩的現实性比宋琬为强，对于农民生活穷困的描写如“瘠土瑳薄获，岁丰长忍饥”，比較要算深刻的。又如《牵船夫行》詩說：“君看死者仆江側，伙伴何人敢哭声”，写得十分眞摯而沉痛。他有一套創作理論，认为写詩“如作室者，瓴甓木石，一一俱就平地起”，有現实主义傾向。他的作詩技巧也比較成熟，如“声驅千騎疾，气卷万山

来”(《錢塘观潮》),“野水合諸澗,桃花成一村”(《过湖北山家》)。寥寥数語,給人一种构思雄偉、气象渾厚的印象。

王士禛(1634—1711),字貽上,号阮亭,别号漁洋山人,山东新城(今山东桓台)人。他在錢謙益、吳偉业之后,极享盛名,成了文坛領袖。他二十三岁时游历下,在大明湖上写了四首《秋柳》詩,傳誦一时。他的詩有意无意地謳歌太平景象,很少反映人民生活的作品。但是刻划景物却很工致。如《江山》:

吳头楚尾路如何,烟雨秋深暗白波。晚趁寒潮渡江去,滿林黃叶雁声多。

又如《藤花山下》:

麦隴参差碧岸头,藤花山下晚風秋。一时殘雨兼虹尽,百道清泉入澗流。

另一首《露筋祠》:

翠羽明璫尙儼然,湖云祠树碧如烟;行人系纜月初墮,門外野風开白蓮。

这里旣用事,又写景,清靜幽冷的境界,勾画得令人神往。他的詩句如“好是日斜風定后,半江紅树卖鱸魚”(《眞州絕句》),被当时画家繪成图画。絕句如“皖公山色望迢遙,皖水清冷不上潮;靑笠紅衫風雪里,一林楓柏馬蕭蕭”。他本人曾囑画师替他制成图画,事虽未果,但是可以看出他的詩写景是可以入画的。他也塡詞,以小令見长,如〔浣溪沙〕(《紅桥怀古》)說:“北郭清溪一带流,紅桥風物眼中秋,綠楊城郭是揚州。 西望雷塘何处是,香魂零落使人愁,澹烟芳草旧迷楼。”这实际上只是他写七絕的技巧变相运用而已。

王士禛把他这种風致清新、明丽工穩、音节自然流利的小詩中的詩情画意叫做神韵。在《漁洋詩話》中他說:“律句有神韵

天然不可凑泊者，如高季迪‘白下有山皆繞郭，清明无客不思家’……程孟阳‘瓜步江空微有树，秣陵天远不宜秋’是也。余登燕子磯有句云：‘吳楚青蒼分极浦，江山平远入新秋’，或亦庶几尔。”这里实际是說詩歌意境須要冲淡閑远才佳。王士禛又說古今咏息夫人的詩，只有王維的“看花滿眼泪，不共楚王言”两句，“不着判断一語，此盛唐所以为高”。意思也无非說詩歌总以含蓄精炼算做最好。所以神韻二字在王士禛的理論中只是表明境界淡远和語言含蓄的意思罢了。这个理論用到描写自然景物，能給人們一个南宗画的印象。但应用到社会現象，就只是一种封建地主阶級閑情逸致的生活情調的向往与追求而已。

神韵說不是王士禛詩歌理論的全部学說，也不能說明他的作品的全部情况。赵执信《談龙录》抨击王士禛“詩中无人”，就是說王士禛的詩中表現的思想感情不真实。讀者不能从他的詩中“以知其人而兼可以論其世，反而言与心違，而又与其时地不相蒙”。这对于王士禛的一些描写所謂民生疾苦的詩，是可以这样說。袁枚說“阮亭一味修飾容貌，所謂假詩是也”，正是指这部分詩而言。

清初詩人尙有錢澄之、杜濬、周亮工、吳兆騫、赵执信、吳嘉紀、朱彝尊、陈維崧和納兰性德等。他們在反映現实生活的某些方面也各有成就。

在这些詩人当中，有的詞写得比詩好，如納兰性德、陈維崧、朱彝尊等人便是。

納兰性德（1654—1685），原名成德，字容若，滿洲正白旗人。出身于貴族家庭，三十一岁早死，生平为人謹慎，避談世事。严绳孙說他“惴惴有临履之忧”。由于这种情况，他的詩詞极少接

触社会政治問題。作詩填詞，他反对模仿。主張詩須有才学，詞須有比兴。作品多半抒写离别相思以及个人的閑愁和哀怨。如："而今才道当时錯，心緒凄迷，紅泪偸垂，滿眼春風百事非。　情知此后来无計，强說欢期，一别如斯，落尽梨花月又西。"陈維崧說他的詞："哀感頑艳，得南唐二主之遺。"大致不差。只因他曾出使塞外，故作品中偶有蒼茫朴渾之音。他的詩如《咏籠鶯》、《柳枝詞》、《拟古》，頗有不平之气。他的詞的艺术特色是天然去雕飾，清淡朴素，写景咏物，情感眞摯。如〔浣溪沙〕云："誰道飄零不可怜？旧游时节好花天，断腸人去自今年！　一片暈紅才着雨，几絲柔柳乍和烟，倩魂銷尽夕阳前！"〔长相思〕云："山一程，水一程，身向榆关那畔行，夜深千帳灯。　風一更，雪一更，聒碎乡心梦不成，故园无此声。"納兰性德的詞中所反映的生活情調基本上是低沉宛轉，抑郁蘊藉的。但沉摯清婉，为世所称。如〔画堂春〕前半闋云：

一生一代一双人，爭教两处銷魂。相思相望不相亲，天为誰春？

又如〔蝶恋花〕云：

辛苦最怜天上月，一昔如环，昔昔都成玦。但似月輪終皎洁，不辞冰雪为卿热。　无奈尘緣容易絕，燕子依然，軟踏帘鉤說。唱罢秋坟愁未歇，春丛认取双栖蝶。

納兰性德的作品有的过于哀感，因之流露出来了一些不健康的情緒。

陈維崧（1625—1682），字其年，号迦陵，江苏宜兴人。他的詩如《酬許元錫》、《寄黃黎洲先生求为先人志墓》叙述身世怀抱，偶尔也涉及明末政治的腐敗。四十多岁仍旧是个秀才，他乡淪落，頗有感慨，如"别来世事一番新，只吾徒犹昨。話到英雄失路，忽凉風索索"（〔好事近〕）；又如"赵魏燕韓，历历堪回首。悲風吼，临洺

驛口，黃叶中原走”（〔点絳唇〕《夜宿临洺驛》）。他的〔醉落魄〕（《咏鷹》）：

寒山几堵，風低削碎中原路。秋空一碧无今古。醉袒貂裘，略記寻呼处。 男儿身手和誰賭？老来猛气还軒举。人間多少閑狐兎？月黑沙黄，此际偏思汝。

怀才不遇，奋飞无力，想做一番事业而不可得，对于一个有抱負的知識分子說来，的确是可悲的。他的一些描写人民遭受苦难的作品，沉痛动人。如〔賀新郎〕（《縴夫詞》）：

战舰排江口，正天边、眞王拜印，蛟螭蟠鈕。征发櫂船郎十万，列郡風馳雨驟。叹閭左、騒然鸡狗。里正前团催后保，尽累累鎖系空仓后。捽头去，敢摇手？ 稻花恰称霜天秀，有丁男、临歧訣絕，草間病妇。此去三江牵百丈，雪浪排檣夜吼。背耐得土牛鞭否？好倚后园楓树下，向丛祠亟倩巫澆酒。神佑我，归田亩。

陈維崧塡詞，在風格上效法苏軾和辛棄疾，作豪壮語。但由于他的生活感受沒有苏辛深刻，因而显得淺露粗疏，“雄而不渾，直而不郁”。但他的詞如〔滿江紅〕、〔金縷曲〕多至百余首，波瀾壮闊，气象万千，也还不失为一代詞人巨匠。

朱彝尊（1629—1709），字錫鬯，号竹垞，浙江秀水人。他是一位經学家。詩、詞、古文也很擅长。他的詩清新渾朴，与王士禎并称为南北两大詩人。他的《風怀詩》为世所称。小詩如《上谷道中》云：“急雪千山下，渾河万里流。搖鞭逢汉使，走馬入云州。”也渾厚可讀。他的詞学姜白石和張炎，多在字句声律上做工夫，細致綿密，圓轉浏亮。在〔解珮令〕自題詞集說：“老去塡詞，一半是空中傳恨。”似乎他在作品中有所寄托。〔水龙吟〕（《謁張子房祠》）：“当年博浪金椎，惜乎不中秦皇帝！咸阳大索，下邳亡命，全身非易。纵汉当兴，使韓成在，肯臣刘季？算論功三杰，封留万戶，都不是，平生意。”譚献說，这些話“何堪使洪、吳輩聞

之"，这中間或許有所寄寓，也說不定。他的〔百字令〕(《度居庸关》)似有深意。又〔卖花声〕(《雨花台》)云：

衰柳白門灣，潮打城还，小长干接大长干。歌板酒旗零落尽，剩有漁竿。　秋草六朝寒，花雨空坛，更无人处一凭闌。燕子斜阳来又去，如此江山。

这首詞表現一种零落凄凉的感受，物是人非，追怀往昔，伤今吊古，虽然調子过于低沉，感伤气氛太濃，但沉郁凄清，流暢可誦。朱彝尊在詞的風格上本崇尚空灵，以清丽高秀見长。例如他的〔桂殿秋〕：

思往事，渡江干，青蛾低映越山看。共眠一舸听秋雨，小簟輕衾各自寒。

然而由于他过分地在技巧上下工夫，讲求声律詞藻，炼字琢句，追求形式美，因而他的作品有时不免流于碎巧。

清代初年擅长塡詞的尚有王夫之、彭孙遹、毛奇齡、曹貞吉、李良年、顾貞观、尤侗、曹溶等。这些人的作品也有好的，但总的說来，有的沿明季詞風，以花草为宗，提倡婉丽，于律多疏。有的雕章琢句，缺乏社会內容。他們都沒有朱彝尊和陈維崧名气大。朱彝尊推崇南宋諸家，为浙西詞派之祖；陈維崧向往苏辛，創立了阳羨派。他們对于乾嘉时代的作品都有影响。

清初作家有的以散文見称。这些人是魏禧、侯方域、戴名世、汪琬、邵长蘅、全祖望等。魏禧(1624—1680)，字冰叔，号裕斋，也号勺庭、叔子，江西宁都人。他认为散文写作是"有格可肖，有法可学"的。他的散文写得十分簡洁，《大铁錐傳》叙事如繪，生动鮮明，为人称誦。侯方域(1618—1654)，字朝宗，河南商丘人。早年以詩与时文名海內，后肆力古文。他的作品中有的

富于形象性，也有一些想象丰富的作品，颇有浪漫气息。《李姬傳》是他的一篇名作。他的《癸未去金陵与阮光祥书》，洋洋洒洒，气势甚盛，很感动人。汪琬（1624—1690），字苕文，号鈍庵，又号尧峰，江苏长洲（今苏州）人。他的《书沈通明事》記事簡当不繁，惟仇視农民起义，思想性有缺点。戴名世（1653—1713）、邵长蘅（1637—1704）、全祖望（1705—？）等人的文集中很多傳記墓志之作，有的表揚在抗清斗爭中死亡的烈士，有的歌頌不仕新朝甘居貧賤的退隐人物，对他們个性的刻画有不少成功的作品。桐城人戴名世，文辞清明簡要，笔墨生动，对桐城派的文章不无影响。只是因为文字獄的关系，姚姬傳叙述文章規范和宗派源流，把方苞、刘大櫆直接继承归有光等，一字不談这位乡前輩。实际上清初文風，唐宋派的文章風格盛极一时，对于乾嘉时代的散文影响甚大。儲欣《唐宋十家文选》，搜罗謹洁明暢体裁的文章，实为姚鼐《古文辞类纂》的先驅。所以这个时期的散文应当說它已为后来散文复兴运动开辟了一条道路。

第二章　顺治、康熙时期的文学（下）

第一节　小　說

这个时期的小說继承了明末反映現实生活、批判墮落世風的优良傳統，无論是文言还是白話，是章回巨制还是独立短篇，都表現出这个普遍的共同特色来。蒲松龄的《聊斋志異》是这个时期最为丰碩的收获。讲史小說的創作，沿襲着《三国志演义》和《水滸傳》的現实主义道路，也出現了不只一种思想內容和艺术手法具有相当水平的作品。

《水滸后傳》的作者陈忱（1590?—1670?），字遐心，一字敬夫，号雁宕山樵，浙江烏程（今浙江吳兴）人。他由明入清，和顾炎武、归庄等人在表面上“以故国遺民，絕意仕进，相与遯迹林泉，优游文酒”（汪日楨《南潯鎮志》卷三十六引沈彤《震澤县志》），实际則是以組織“惊隐詩社”为掩护，进行反抗清朝統治者的秘密活动。他有詩句說：“故国栖迟遺老在，新亭慷慨几人知！”（《过长生塔院，訪沈云樵、徐松之，兼呈此山师》七律）由此可以想見他的抱負。他是一位富有民族气节的知識分子，其写《水滸后傳》使用“古宋遺民”做为笔名，也寓有深刻的涵义。根据《水滸后傳》第一回冠首的

长歌的“千秋万世恨无极，白发孤灯續旧編”两句看来，这部小說应是陈忱晚年的“泄憤之书”。

《水滸后傳》的故事是在《水滸傳》的基础之上加以鋪衍的。其中大部分的情节純粹出于作者的想象。故事中的人物，除去幸而未被宋朝統治者杀害的梁山好汉之外，下一代的少年英雄如花逢春、呼延鈺等人都是作者所創造出来的新形象。有的情节不是沒有根据的，像李俊出海自建国号的事便是从一百二十回本《水滸傳》第一百十九回的“尽将家私打造船只，从太仓港乘駕出海，自投化外国去了，后来为暹罗国之主”一段得到启发的。因此，可以这样說，《水滸后傳》发展了《水滸傳》的故事，并且加强了汉族人民同金朝侵略者的矛盾和斗爭的思想內容，因此就更具有現实意义。

《水滸后傳》四十回描写了梁山英雄李俊、阮小七等在宋江死后，不能忍受宋朝統治者的殘酷压迫，再度起义的故事。宋朝統治者毒辣地謀害了宋江等梁山弟兄，又借口“捉拿梁山泊余党”，企图一网打尽，彻底鎮压农民起义。作者通过阮小七凭吊梁山，杀死張干办，和李俊太湖打魚，反抗巴山蛇两件事，展开了英雄們的斗爭。他們当机立断，杀貪官，除恶霸，回击了統治者这一阴謀迫害，終于得到了胜利。书中写阮小七聚义登云山和李应在飲馬川的活动，都十分生动。阮小七的形象比之《水滸傳》更加飽滿，性格更为坚强，对統治阶級殘忍狠毒本性的认識也越发深刻，并且懂得同狡黠的敌人斗爭的許多策略。当牛都监押解黃信路經登云山，他为了救出黃信，向牛都监假索买路錢，牛都监竟摆起官架子来。他說：“莫說你这蠢牛，便是宋官家在此經过，也得脫下平天冠做当头！”这个爽直的汉子就是变得这样果敢和坚决。李应写得机智勇敢，在“进鴆酒狹路相逢”一回里

他指責蔡京、童貫說："我等一百八人，上应天星，同心协力，智勇具备；受了招安，北伐大辽，南征方腊，为朝廷建立功业；一大半弟兄为着王事死于沙場，天子要加显职，屡次被你們遏住；除了散职，又容不得，把药酒鴆死宋江、卢俊义，使他們負屈含冤而死；又多方寻事，梁山泊余党尽要甘結收管，因此激出事来！若留得宋公明、卢俊义在此，目今金兵犯界，差我們去拒敌，岂至封疆失守，宗社丘墟！"义正辞严，表現了他的政治見識。在"南北两寨金鼇聚义"里叙阮小七在清水澳要脫衣泅水去寻几尾鯉魚来吃，他立即制止說："不可，又不知那澳上民情土俗，万一惹出事来，岂可因这口腹去扰百姓。"更显出他的爱护人民的政治家的風度。这都說明《水滸后傳》中的李应不再单純是一个弄枪使棒的能手，而是具有政治头脑的領袖了。

《水滸后傳》继承了《水滸傳》的优良傳統，揭露統治阶級的昏庸污浊，暴虐自私，荒淫墮落，誤国害民。与此同时，它更发揚了汉族人民与金朝侵略者的民族矛盾这一主題，描写了金人侵淩南宋时动乱的社会状况和人民所受的流离轉徙的痛苦，以及起义英雄反抗金人的斗爭。通过这些描写，突出了反对民族压迫的思想。作者着重揭示和金人进行坚决斗爭的不是南宋王朝，而是人民自己的武装。眞正抵抗侵略暴力的只有那些綠林豪杰。作品中歌頌了呼延灼等的英勇奋战、李俊等到海外继續斗爭的那种坚持到底的品质，都是作者进步思想的表現。

应該指出，这个作品的皇权思想过分濃郁，把反对統治阶級的起义斗爭說成忠奸斗爭，有些地方还受到才子佳人小說的影响，損害了人物的性格，尤其是末回"好結果君臣共賦詩"显得庸俗，削弱了小說的积极意义。至于其中宣揚封建迷信的部分則更是糟粕。

另一部讲史小說《說岳全傳》在表現爱国主义的民族思想方面，較之《水滸后傳》更加集中和突出。

《說岳全傳》的編写者是錢彩，增訂者是金丰。这两个人的生平都不詳，仅从原书署名知道：錢彩，字錦文，浙江仁和（今浙江杭州）人；金丰，字大有，福建永福（今福建永泰）人。这书曾在乾隆間遭到查禁，可知錢彩和金丰大約是康熙間（1662—1721）人。他們編写和增訂这书的用意，在第一回中說是“閑将二帝事評論，忠义堪悲堪敬”。书中歌頌民族英雄岳飞，斥責汉奸走狗秦檜，爱憎的态度異常分明。編者再三慨叹“那知南渡偏安主，不用忠良万姓愁”，把人民的遭受蹂躪的責任直接归罪于封建統治者，具有一定程度的进步观点。至于在揭露南宋王朝最高統治者的昏庸腐化的同时，对金兀朮的驕横殘暴地实行民族迫害感到无比的憤慨，加以口誅笔伐，这在清朝統治极端严酷的时期，編者勇敢地刊布这种高度表現爱国主义思想的作品，是值得称贊的。

岳飞抗金的故事在南宋时就流傳于民間，元明两代更是風行，平話、杂剧、傳奇和歌謠等不同形式都曾用来作为題材。把它写成章回小說，在錢彩以前有很多人做过。今天能够看到的最早的是明代熊大木的《大宋中兴通俗演义》。这一系統的作品現存不只一种，但是大多生硬地鋪叙历史事实，缺乏对于人物个性的刻划。錢彩則細致而突出地描繪了岳飞的战斗的一生。这位英雄的勇敢、剛毅、誠实的性格的形成和发展，大都在現实生活的基础上被叙述出来。七岁时，岳飞上山扒柴，七八个小孩欺負他，他說，“我岳飞也是不怕人的”，并且打敗了他們的圍攻。在这件小事上表現了英雄人物性格的萌芽。后来在“刺精忠岳

母訓子"一回里，他的忠貞性格又有了发展。直到最后他說："我岳飞以身許国，志必恢复中原，虽死无恨。"这个南征北战、抗击金兵的坚决勇敢的英雄形象飽滿地站立在讀者的面前。但是，岳飞这个形象也有落后的一面，他受了封建道德的束縛，以致伤害了人民的利益，也毁灭了自己。

《說岳全傳》的貢献，不仅在于对岳飞的描写，而且作者还塑造了一个生气勃勃的牛皋的形象。牛皋爽直、善良、义勇而对封建統治阶級具有强烈的反抗精神。从"乱草崗牛皋剪徑"直到"牛皋气死完顏兀朮"，这个人物的活动貫串全书，总以鮮明生动的印象，留在讀者的記忆中。他痛快淋漓地咒駡宋徽宗說："那个瘟皇帝，太平无事时不用我們，动起刀兵来，就来寻着我們替他去厮杀，他却在宮中快活。"对最高統治者他毫无掩飾地表示蔑視和不滿，并对其罪恶加以揭露。"牛皋扯旨"最是惊心动魄。他說："我牛皋不受皇帝的騙，不受招安。"从这个人物形象的描繪，作者暴露了封建統治阶級的虛伪的本质。牛皋原是受过地主阶級迫害的人，对于地主阶級的性格是有认識的。当岳飞以无可奈何的心情忍受統治者的迫害时，他却气憤塡膺，大駡"这昏君，反将药酒来害我們"，于是"拿起两条鐧来，将这三百坛御酒尽皆打碎"。这样的性格和行动都是岳飞所沒有的，而是这个人物身上极为可爱的地方。《說岳全傳》以《水滸傳》的續集自居，显然作者有意承襲《水滸傳》的思想艺术的傳統。牛皋这个人物形象塑造得出色，正显示作者在这方面努力的成功。

当然，《說岳全傳》存在着許多缺点，如把宋和金、岳飞和秦檜之間的斗爭說成是冤冤相报，冲淡了历史的和个人的悲剧的社会性质和意义。而极力贊揚岳飞的封建忠孝的思想，也表現了作者世界观的局限性。

作为讲史小說，在汲取讲唱文学的优良傳統，塑造英雄形象上，《隋唐演义》显然具有特色。

《隋唐演义》的作者褚人穫（約1681前后在世），字稼軒，一字学稼，号石农，江苏长洲（今江苏苏州）人。这部小說是根据罗貫中《隋唐志傳》和佚名《隋煬帝艳史》，参考史书和唐宋傳奇如《开河記》、《太眞外傳》，并采取了民間讲唱文学里描叙隋末英雄故事的精华編写而成的。全书叙述隋唐两朝故事，共有三个段落：一是秦琼、单雄信等英雄人物的聚散，二是隋煬帝和朱貴儿的关系，三是唐明皇和楊貴妃的結合。通过这三組故事，作者暴露了封建統治阶級的荒淫无耻，歌頌了草澤英雄的勇敢和义气。

《隋唐演义》成功地描繪了秦琼、单雄信、程咬金、徐懋功等人的英雄事迹，他們的出身、遭遇、性格、行为都不同，作者善于通过一些細节描写来刻画，显得形象相当鮮明，像写秦琼当鐧卖馬的片段，便很能在典型环境中突出人物性格。毫无疑問，作者受到《水滸傳》的影响是很大的，这特别在强調瓦崗英雄們的义气上面表現得最为强烈。

与《水滸傳》不同，作者利用隋煬帝、朱貴儿和唐明皇、楊貴妃的两世姻緣的两組故事，一方面做为上下前后联貫的主要綫索，另一方面則和第一組的英雄故事相互映輝，作为对比。作者通过隋煬帝和唐明皇这两个最高統治者及其家族生活的描写，揭露了宮廷和貴族生活的糜烂和阴暗。爭权夺寵，阴險忌刻和彼此陷害、中伤，夹杂着寻欢作乐，这些人物浮現在讀者面前是可恶、可恨、可笑又复可怜。

毫无疑問，《隋唐演义》有許多缺点。首先是题材杂乱，不够

集中，細节描写和大幅鋪衍不够均匀調协，人物性格不鮮明。把許多罪恶归咎到女人身上，不能挖掘这些人物的行动的社会根源，更显得作者思想的淺薄庸俗。把历史事件予以輪迴报应的闡釋，大事宣傳迷信落后观念，以及穿插一些不必要的爱情描写，都使这部小說减色不少。

在讲史小說之外，順治、康熙之間还产生了远較明末为多的才子佳人小說。有一个笔名“天花藏主人”的作家一方面創作，一方面評点印行，是才子佳人小說的全力拥护者和积极推行者。这个时期的才子佳人小說被保存下来，和他是有关系的。还有徐震也做了一些推行工作。这类作品比較著名的有：張匀的《玉嬌梨小傳》四卷二十回，写苏友白和白紅玉及卢梦梨两女的姻緣故事。又有《平山冷燕》二十回，写燕白頷和山黛、平如衡和冷絳雪两对夫妻的姻緣故事，傳說也是張匀所作[1]。張匀，浙江秀水（今浙江嘉兴）人，有傳奇《长生乐》和《十美图》等。这两种小說的名目显見是蹈襲《金瓶梅》的，但是內容棄絕猥亵，致意風雅，虽然矩度狹隘，不如《金瓶梅》暴露范圍的广闊，总可以說又走上了一条較新的道路。魯迅先生在《中国小說史略》里的評語很能概括它的优缺点：“二书大旨，皆显揚女子，頌其異能，又頗薄制艺而尙詞华，重俊髦而嗤俗士，然所謂才者，惟在能詩，所举佳篇，复多鄙倍，如乡曲学究之为；又凡求偶必經考試，成婚待于詔旨，則当时科举思想之所牢籠，倘作者无不羈之才，固不能冲决而高翥矣。”这类小說在思想性和艺术性上的成就較高一筹的是别署“名教中人”所写的《好逑傳》四卷十八回，內容叙述铁中玉和水

① 《平山冷燕》的作者，沈季友《檇李詩系》說是張匀，但是盛百二《柚堂續笔談》說是張劭。

冰心的姻緣故事，始遭乖違，終获称心。作者描写水冰心运用智慧一再地战胜了倚仗势力凌辱她的显宦子弟过其祖，很有特色。缺点則是过分宣揚封建道德。

吳敬梓的《儒林外史》尙未問世之前，继承董說《西游补》的余緒，淸代初年也有一些諷刺世态的小說。刘璋的《斬鬼傳》十回描写鍾馗剿灭世間形形色色的恶鬼的故事。那些为非作歹的恶鬼如搗大鬼、齷齪鬼、誆騙鬼、糟腐鬼等都具有象征意义。作者在卷首有詩說："世事澆漓奈若何，千般巧計出心窝；止知阴府皆魂魄，不想人間鬼魅多！"感慨不可謂不深。可惜的是作者的文笔过于淺露，虽然旨在揭发社会全貌，但是概括未周，針砭不深，風格嫌低。再后又有西周生的《醒世姻緣傳》一百回出現，由于所描写的一对怨偶的故事內容和蒲松龄《聊斋志異》里《江城》有些类似，于是有人断为蒲氏所作，然而傳說紛紜，尙待研討[①]。这个小說的笔墨很是酣暢，运用山东方言很是流利，关于人物和故事的刻画和描写虽然有时流于瑣碎，但也頗为生动。就作品的內容来讲，它主要反映的是封建社会的宗法制度和婚姻制度的罪恶，并且触及政治的腐朽和人民的苦痛等現象。然而，作者对于这种現象的认識和解釋，則完全从封建道德观念和因果宿命思想出发，表現得異常落后。

尽管这个时期的小說創作在《聊斋志異》之外沒有什么特别杰出的作品，但是深受时代特点的影响，多少都反映了現实情况，继承了明代小說傳統的优点，而又有所发展。

---

① 有人认为是丁耀亢所作。

第二节 戏 剧

这个时期的戏剧創作的最鮮明的特点是：专业戏剧作家的大批出現。这情况和元代杂剧創作的繁荣时期极为相似，特别是一些作家在有組織地进行带有集体創作性质的写剧活动。他們的創作特色是写剧密切联系实际。这可以从两个方面来看：一个是联系舞台演出实际，故事性强，情节变幻多端，讲究穿插激动人心的場面描写。应該指出，这不单是受到明末戏剧創作潮流的影响，而且也受到这个时期地方戏曲竞放異彩的刺激。另一个更加重要的是联系社会实际，思想性强；作品大都或多或少地反映了时代特征，表現出时代精神，而且有的采取了現实题材直接抒发作者的爱憎。这是当时戏剧創作的主流。

以李玉、朱㿥、丘园、毕魏、叶时章、朱佐朝等为首的吳县作家是这种創作傾向的代表，尤其是李玉的作品更具有深刻的思想内容和鮮明的艺术風格。

李玉(1591?—1671?)，字玄玉，号苏門嘯侶，又号一笠庵主人，江苏吳县(今江苏苏州)人。生平事迹无考，仅仅知道他生在明代末季，出身低微，“好奇学古”而“連厄于有司”；入清之后，“絕意仕进”，与一些声气相投而“困穷不得志”的文人交游往还，专心从事戏剧的創作和評論，“借他人之酒杯，澆自己之块垒”。他所写出的剧本相傳竟达六十种之多，确知剧本名目的有四十二种，現存二十种(包括与人合作二种)。此外，他还与朱㿥参訂当时著名戏曲音乐家徐于室和鈕少雅的《北詞广正譜》，协助張大复編制《寒山堂南曲譜》，和沈自晋編制《南詞新譜》。

李玉的創作剧本，吳偉业說他有明确的“抒其壘块”的动机，并且把它和以遺民自居的政治态度直接联系起来。从現存作品看来，这位剧作家的确是“即当場之歌呼笑駡，以寓显微闡幽之旨”的，这首先表現的是他的忠君爱国的思想感情，其次是他面对混乱的社会傾吐不平。

李玉的这种“壘块”在《万里緣》中反映得最全面，它一方面透露了作者的爱国感情，同时也表現出作者以提倡封建道德拯救墮落世俗的思想。《万里緣》的主題是歌頌孝子寻亲。作品的背景是明末清初社会极其混乱，汉民族遭受苦难的时刻。这时清兵已經占領了中国的絕大部分土地，云南等地还在南明王朝統治之下，一个家庭被阻隔在两地，于是就产生了黃向坚寻找父亲黃含美的故事。剧本中不少生活場面的描写，都寄托了作者的爱国的思想感情。順治九年，苏州人民还用崇禎銅錢；一个川籍軍士，流亡到云南，叙述清兵南下，苏州人民遭受的苦难，不禁使身处荒徼的南国游子痛心断腸；因为南明王朝还在，清廷稽查前朝远任未回官員的家屬，黃向坚家庭就是“差役絡繹，匍匐公庭”，最后“虽脱罗网”，但已“家室蕩然”。这个作品还描写了民族英雄史可法和誤国奸臣馬士英的冲突，表現史可法的爱国感情和心理状态写得相当动人。

和当时的一些爱国的知識分子一样，李玉对明末的一批卖国禍民的官僚是痛心疾首的，在《万里緣》中，正是以这样的感情无情地暴露、譴責了只顾私利不顾大局的馬士英以及在云南一带混战的軍閥。因此，《万里緣》之能吸引人，并不在于它的孝子寻亲的主題，而是作者的爱国的思想感情。

如果注意到《万里緣》透露的作者的民族感情，那么作者在《牛头山》中极力歌頌岳飞等民族英雄和抗金将士，严厉譴責黃

潜善等卖国奸徒的創作意图就更加明确了。《牛头山》通过岳飞抗金故事，說明外患并不可怕，可怕的是宋王朝統治者的昏庸、奸徒的卖国。岳飞留守东京，集合义軍，准备渡河抗金，然而宋朝統治者竟貶謫岳飞，解散义軍。作者描写这时的情况是："眼睜睜帝王城終归播迁，慘凄凄士民，鬧攘攘軍卒，如丧二天。朝堂上，幃幄中，誰把嘉謀献？看山林解体，草野号冤。"作者描写兀朮听說岳飞被貶，喜出望外，立即統兵南下，再破东京，直渡长江，把宋朝皇帝直赶至湖广境內。这时操纵朝綱、禍国殃民的奸徒逃之夭夭，有的索性卖身投靠去做汉奸。最后，还是岳飞重振兵馬，和金兵决战，把局势稳定下来。全剧在牛头山下大捷，岳飞晋职，岳云完婚的喜庆声中結束。就在最后一出，作者描写岳飞主張宋朝皇帝北征，"祖业宜恢国耻宜雪"，但皇帝"必欲暫居临安"。这里，作者隐隐指出南宋王朝未来的悲剧，也表示了对南明王朝复亡的一些看法。

和封建社会里的一些知識分子一样，李玉的爱国思想是和忠君观念联在一起的，是从維护封建地主阶級的立場出发的，因此也表现了它的反动面。李玉在《两鬚眉》中流露出来的对"流寇"的痛恨程度几乎和他对民族敌人、卖国奸臣的痛恨一样。这个剧本歌頌了一个具有极为毒辣的鎮压农民起义策略和手段的黃禹金夫妇，通篇描写并贊揚了"撫土賊"以孤立"流寇"，建立地主武装的"堡寨"等反动行为、反动政策。《两鬚眉》也就成为一个反动的作品。

李玉还有一些作品描写历史或傳說中的英雄人物，如《麒麟閣》写秦琼等的故事，《風云会》写赵匡胤、郑恩故事，《昊天塔》写楊家将故事，《七国記》写孙臏故事等。作者在《麒麟閣》里突出地描写了秦琼、罗成、尉迟恭、程咬金等英雄人物的不畏权势、抱

打不平的侠义性格，描写了他們的患难相助、草莽聚义的英雄品质，作者从他的忠义思想出发，在作品中也搀杂有三綱五常的陈腐說教，但这些并沒有掩盖住那些英雄的本色。有些場面的描写相当有气魄，有声势，这在明清的戏曲作品中是并不多見的。

特别值得提到的是《千鍾祿》。这个剧本描写明初燕王朱棣起兵南下，夺取帝位，建文帝朱允炆流亡，历尽种种苦楚。剧本着力描写朱允炆的流离慘痛和朱棣的殘暴屠杀。作者譴責那些"易主"的大臣："恁也曾立朝端，首領鵷行，食祿千鍾。你的紫綬金章，頓忘了圣德汪洋。到如今反顏事敌，你就轉眼恩忘。"这是点題之笔。"草詔"等出写朱棣慘杀方孝孺并株連十族，誅戮許多忠于朱允炆的大臣，把头顱装了数十車运往各地号令的殘暴行徑。《千鍾祿》又名《千忠戮》，正是在这个意义上說的。在清初，这是可以引起具有兴亡之痛的民族感情的人們的共鳴的，也就是說，剧本的客观意义是很有現实性的。

在艺术描写上，《千鍾祿》也很見功力，有些曲文既能恰切傳达人物感情，又能創造出吸引人的意境，如历来盛傳的朱允炆化装成和尙于流亡途中唱的一支曲：

> 收拾起大地山河一担装，四大皆空相。历尽了渺渺程途、漠漠平林、垒垒高山、滚滚长江。但見那寒云慘雾和愁織，受不尽苦風凄雨带怨长！雄城壮，看江山无恙，誰識我一瓢一笠到襄阳！
>
> ——〔傾杯玉芙蓉〕

李玉的最成功的作品是《清忠譜》，这个作品描写明熹宗天启六年（1626）著名的苏州人民反对魏忠賢党徒、挽救周順昌冤獄而展开的鬧市斗爭。作品对伸張正义、不惧权势的周順昌的描写很具有典型意义。作者从他的朴素的生活写起，写他对学生的以身作則态度，对受权璫迫害的朋友的关怀、同情与支持，

特别是描写他对权璫和附庸小人的势不两立的坚决态度，多方面刻划这一人物的性格，这些都是通过生动典型的事件表现出来的。如他的朋友魏廓园遭害被贬，旧日亲故都不敢存問，他却在这时与魏廓园結成儿女亲家，以这种与世俗对立的行动对魏廓园作了莫大的同情和支持。这种种描写使周順昌这一不畏强暴、疾恶如仇的形象对观众和讀者起了好的教育作用。

和周順昌这一形象相比，剧中对五义士——顏佩韦、楊念如、周文元、馬杰和沈揚性格的刻划显得差些，但顏佩韦的个性还是生动感人的。作者曾抓住一个典型事件来刻划这个人物的"捶胸裂背"的俠义性格，他在李王庙前听說书人讲《說岳傳》，听到童貫迫害韓世忠时，就拍桌怒驤："可恼可恼！童貫这騣狗，作恶異常……"为此引起了其他听众的不滿，然而他还是驤道："这等恶人，說他怎么！"竟至鬧散了书場。顏佩韦是五人中的大哥，他和周文元等五兄弟都是苏州城內下层市民中的任俠好汉，他們坚决参与了反对魏忠賢党徒、挽救周順昌的鬧市斗爭。在这場斗爭中，作者又描写了他們的突出的坚决态度。周順昌被捕事件震动了整个苏州城，人們紛紛議論策划搭救，有两个讀书相公主張"拉了三学朋友，写一辯呈"去求撫台毛一鷺，顏佩韦等激昂地說："老毛是魏太监的干儿子，这番拿問也是他的綫索，怎肯出疏保留。我們那里自有个道理。走！走！"于是他們率領着"鼎沸"的苏州人民打京官，打校尉，展开了轰轰烈烈的鬧市斗爭。第十八出写五义士就义，顏佩韦說："打死校尉，万民称快，死也瞑目了！"眞是慷慨壮烈，激动人心。后来《清忠譜》被通称做《五人义》，正是反映了广大观众对五义士的崇敬和热爱。

《清忠譜》在艺术描写方面很有特色。作者善于創造动人的群众場面，"义憤"一出描写苏州城的鼎沸情景，明表暗叙兼施，

衙署市井幷叙，头緒紛杂而有条不紊，渲染出了轰轰烈烈的鬧市斗爭气氛。“毁祠”一出描写苏州城乡人民在山塘街拆毁魏忠賢生祠的場面，层次分明，逐步达到高潮，中間又复穿插突兀之笔，写得如火如荼。这場的唱詞大都是群曲，特别是拽倒石牌坊时，每合唱一句，跟着打一号子：“牙牙許牙”，描写别致，很能吸引人。就戏曲的发展来看，这种群众場面的描写是富有創造性的。

《清忠譜》的成就不完全是李玉一个人的功劳，毕魏、叶时章、朱皣都曾参加編写，这个剧本的成就是集体創作的功績。

李玉的初期作品《一捧雪》、《人兽关》、《永团圓》和《占花魁》都不是最成功的。这四个剧本都写成于明代。《人兽关》和《永团圓》幷无显著的特色。《占花魁》据《卖油郎独占花魁》的故事改編而成，写得較好。作者一方面吸收了小說中的精华，描写卖油郎秦种对待爱情的可貴态度，歌頌那种排斥了封建观念的“眞心”的爱情；另一方面，作者在生活場面描写中較之小說有所加工，他具体写了莘瑤琴淪入妓院的經过。金兵入侵，宋室南渡，在一場民族災难中，莘瑤琴失去了家庭，被人拐騙，卖到妓院。这样，人們从莘瑤琴的个人悲苦命运中，能更清楚地看到社会生活的黑暗和民族的苦难这种深广的背景。卖油郎秦种也是在金兵入侵时由东京流亡到临安的“天涯淪落人”，这一对青年男女的結合，也正是“相逢何必曾相識”。这些地方使《占花魁》較之小說《卖油郎独占花魁》更有一些特色。和小說不同，李玉把莘瑤琴处理成原是一位名門千金，秦种原是貴官之子，最后又双双“荣蔭”。这却很庸俗。《一捧雪》描写的故事和李玉的另一个作品《五高風》的故事有共同之处。主人遭到奸臣迫害，僕人救主替死。这两个剧本对严世蕃等为了私利而殘酷地迫害人的猙獰面目和毒辣手段的譴責和批判，在一定程度上傳达了民間的呼

声，但宣揚和鼓吹的奴隶道德則落后而反动。

朱暀，字素臣，号苼庵，吳县人。与李玉同时，为好友，曾合写剧本《清忠譜》。他写过二十二本傳奇，現存十三种（包括与人合作者）。其中最流行的是《十五貫》。这个作品描写况鍾和过于执的两种对立的性格相当成功。圍繞两个錯綜复杂的冤獄事件，歌頌了况鍾爱护普通人民的进步思想，描写了他处理案件的严肃认眞态度；与此同时，譴責了草菅人命、固执昏庸的官僚。但是这个作品也存在着严重的缺点，迷信观念很濃，封建說教較多，情节也有牵强之处，不少場面描写显得潦草。此外写得較好的还有《秦楼月》、《翡翠园》等。

朱佐朝，字良卿，吳县人，傳为朱暀的弟弟。他写过三十三本傳奇（包括与人合作者），今存二十一种。他的創作成就远不能和李玉相比，思想水平和艺术格調較低。其中較好的是《漁家乐》，描写漁女鄔飞霞的智慧果敢相当鮮明动人。其他如《艳云亭》叙蕭凤韶和王欽若的政治斗爭，《朝阳凤》叙海瑞和張居正的政治斗爭，虽然夹杂才子佳人故事未免喧宾夺主，但也反映了一些时代眞相。

此外如丘园、毕魏和叶时章等人的剧本流傳得很少，故不一一論列，但是他們的主要創作特征則与李玉等人基本相同。其中只有丘园的生年可考，他生在明万历四十五年(1617)，清康熙二十八年(1689)还在世，可以借此推知吳县一派作家的活动时期。

在这一时期的专业剧作家中，李漁(1611—1680以后)是一个比較为人熟知的作家。他不仅是一个剧作家，而且是一个戏剧理論家，他的理論主要写在《閑情偶寄》里，而且自成体系。他注重演出的特点，和以前的剧論家只重辞藻的鉴賞不同。他写

的剧本保存下来十八种，有的直到今天还能演出，如《風箏誤》和《雁翎甲》，有的則經过改編而在地方戏曲中流傳，如《中庸解》变成《除三害》。不过，总的讲来，他和吳县剧作家大有不同，而是继承并且恶性发展了阮大鋮的錯誤的創作傾向，专以离奇故事和生造关目取胜，思想感情和語言風格都很庸俗卑下，在所謂“場上之曲”里实际也只是以排場热鬧、情节錯綜招徠观众而已。比他較后的万树（約 1670 左右）的作品現存《風流棒》、《念八翻》和《空青石》三种。就內容讲，稍为接触到政治和生活，实际却还是以風情为主，思想性不高。就創作方法讲，則完全是李漁的追随者，詭異而夸張。就語言来讲，虽比李漁洗炼，然而不能和他的舅氏吳炳相比了。

另外还有一些偶然写写剧本的作家。他們的大部分作品不能够演出，或必需通过改編才能够演出，即所謂“案头之曲”。然而，他們却具有共同的特色，就是作品的內容大都是有所为而发的。尤侗（1618—1704）的《鈞天乐》傳奇和《讀离騷》、《吊琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》、《清平調》等杂剧表現他对于現实的极端不滿。吳偉业的《秣陵春》傳奇写五代南唐时徐适和黃展娘的爱情故事。相傳作者是讀夏完淳哀吊南京陷落的《大哀赋》得到启发的，至少剧本用曹善才的琵琶作为結束全剧的主要关鍵与作者所写明末丧乱的《琵琶行》有着密切关系。剧中主要人物徐适是北宋抵抗金兵在战場上牺牲的人，作者把他的时代移到南唐和宋初也是寄托遙深，蘊藏着沉痛的故国之思。《临春閣》杂剧根据《隋书：譙国夫人傳》并牵合《陈书：張貴妃傳》的史实，描写陈后主降隋的故事，隐寓着对于福王小朝廷复亡的无穷叹息。《通天台》是个二折短剧，根据《陈书：沈炯傳》描写沈炯在梁亡之后，旅居长安，痛哭于荒郊汉武帝通天台廢墟的故事，其中沈炯固辞

汉武帝召用乞归的梦境实际上就是作者的自况。著名的思想家王夫之(1619—1692)写了一本《龙舟会》杂剧，采用唐代李公佐《謝小娥傳》的故事，一泄无遺地傾吐出他的爱国主义思想，是值得注意的剧本。这里应該指出，这些剧本也是有着缺点的。一个缺点是一般作品所透露出来的作者的思想感情都流于消极頹廢，如时代較后的嵇永仁(1637—1676)所写的《續离騷》杂剧里的"杜秀才痛哭泥神庙"、"刘国师教习扯淡歌"和"憤司馬梦里駡閻罗"，只是长歌代哭，譏笑怒駡，不够积极振奋。另一个缺点是作家利用戏剧形式抒发个人肤淺感受，題材十分窄狹，可是逐漸竟发展到描写自己的道路上去：如叶小紈(1613—1660)写的《鴛鴦梦》杂剧实际就是悼念死去的姐姐紈紈和妹妹小鸞，开辟了后来用戏剧自叙的風气。如徐爔的《写心杂剧》写他游湖、述梦、悼花、祭牙等身边瑣事，无異散文小品，距离戏剧这一文艺形式的特点就太远了。

再就形式来看，李玉等主要是写傳奇，尤侗等主要是写杂剧。这使我們看得出来在明代杂剧和傳奇彼此推波助瀾的影响之下，互相吸取了不少有益的成分而发展的情况在这个时期起了很大的变化。傳奇和演出实踐結合得极紧，这給后来的历史故事剧創造了有利的条件。杂剧脫离了舞台，变得和詩詞相类，专以抒情为主，于是一折也可以写一事，数剧又可以合为一本，破坏了原有的規律，失去了活潑的生命。

第三章　蒲松龄

第一节　蒲松齡的生平

蒲松龄(1640—1715)，字留仙，一字劍臣，号柳泉，山东淄川(今山东淄博市)人，是清初著名的小說家。他誕生在一个沒落的地主家庭里。远在他的祖父蒲生汭的时代，家庭已开始衰微。他的父亲蒲槃更在二十几岁的时候就不得不棄举子业而去从商。但是，对于全家来說，貧困的命运始終无法完全摆脫。

蒲松龄就是在这样的生活环境中长大的。当他十几岁的时候，因为家貧，連求婚也遭到了外人的訾議。成年分家以后，住处簡陋，"惟农場住屋三間，曠无四壁，小树丛丛，蓬蒿滿之"(《原配刘孺人行实》)，只好向堂兄借来一块白門板，聊以分隔內外。中年以后，他差不多年年出外游学，或給官僚作幕宾，或在地主家里教书，长期地依靠微薄的收入来維持家庭的生活，以致到了六十多岁的暮年，还要往返百里，冲風冒雨，到处奔走。

生活地位的下降使他对农村中广大的下层人民的生活和思想感情有了一定的了解和体会。因此，他写下一些为民請命的文章，如《上布政司救荒策》，写下了一些反映民生疾苦的作品，如散文《紀災前編》、《紀災后編》，詩《空城雀》，詞〔賀新凉〕(《淫

雨》)、〔水龙吟〕(《風雨害稼》)等。此外，他还写出了不少日用的通俗讀物，如《历字文》、《日用俗字》、《农桑經》、《药祟书》等。

他从幼年时期起，就受家庭影响，羡慕功名，醉心科举。十九岁(1658)初应童子試，考中县、府、道三个第一，补博士弟子員。开始的时候还是一帆風順的，以后却不断地遇到挫折，一直郁郁不得志。四十五岁(1684)那年，在济南应試，因病沒有終場。四十八岁(1687)，再游济南，仍旧沒有考中，作《責白髭文》，其中說：

> 官有汝則致恶于大僚，士有汝則取厌于文宗。馮唐于焉偃蹇，顏駟因而飄蓬。嗟汝白髭兮胡不情！汝宜依宰相，汝宜附公卿，勛名已立，尚不汝惊。我方抱苦业，对寒灯，望北闕，志南溟；尔乃今年一本，明年一莖，其来滚滚，其出营营。如襤褸之客，別去复来，似荒蕪之草，剗尽犹生。抑何顏之厚而不一赧也？

全篇充滿了忧郁不平之气。六十九岁(1708)，写《历下吟》，笔端飽含同情，維妙維肖地刻划了士子們赴試时的可怜相。

現实生活的教育終于使他逐漸清醒过来。他一面感到悲哀，在〔大江东〕(《寄王如水》)一詞中，把自己比拟作“抱玉”的卞和，痛惜于不能得到当道的賞識；一面又感到憤怒，在《与韓樾老定州书》中說：“仕途黑暗，公道不彰，非袖金輸璧，不能自达于圣明。真令人憤气塡胸，欲望望然哭向南山而去。”这两种在长久的岁月中形成的交織在一起的思想感情，促使他根据自己的見聞和体会写下了《聊斋志異》里的一些有名的篇章。

不过，他的清醒的认識是有限度的。事实上，他到了五十多岁的时候，“犹不忘进取”(《原配刘孺人行实》)。而在七十二岁(1711)时，长孙立德考中，他还作詩勉励說：“天命虽难違，人事貴自励。

无似乃祖空白头，一經終老良足羞。”可見他确实把自己在科举上的不得意当作是一件遺憾終身的大事。也就是在这一年，他做上了岁貢生。

他逝世的时候是七十五岁。

第二节 《聊斋志異》

蒲松龄的代表作是《聊斋志異》——一部用精炼、生动的文言文写成的內容丰富的短篇小說集。

《聊斋志異》里的有价值有成就的作品，按照主題来考察，数量最多的是下面这三类：

第一类作品尖銳地暴露了当时的黑暗、腐敗的政治，鞭撻了为虎作倀、无恶不作的貪官汚吏和土豪劣紳，同情被压迫的善良人民的种种痛苦的遭遇。例如《促織》、《席方平》、《向杲》等。

《促織》所写的成名一家人的悲剧故事具有一定的典型意义。皇帝酷爱斗蟋蟀，每年都向民間征索。媚上邀寵的地方官吏趁着这个机会向人民大肆敲詐。这些直接的原因造成了成名一家人的悲剧。成名是个安分守己的老实人，到了傾家蕩产的地步，他还是无法滿足貪暴的要求。好容易得到女巫的指示，設法搜捕到一头俊健的蟋蟀，却又被他的九岁小儿子不小心弄死。成名正在着急、发怒的时候，忽然发現儿子因害怕而自杀了。这里，頓时出現一幅悲慘凄凉的画面，它揭示了封建統治阶級迫害人民的殘酷性。后来，成名的儿子复活了，但灵魂却变成了勇狠善斗的小蟋蟀。成名把它献进皇宮，才挽救了自己的不幸的命运。这个情节惊心怵目地反映了封建社会的可怕的生活真实，

深刻地表現了人民所遭受的从肉体到精神的迫害已經到达这样的程度：走投无路，不得不化为異物，去充当脑满腸肥的寄生者取乐消遣的玩具。

在《促織》里，蒲松齡的笔鋒直接指向封建社会的最高統治者——皇帝。而在《席方平》里，他剖析了封建社会的整个的官僚机构的丑恶本质。在阴曹地府，从冥王到獄吏，都和地主恶霸沆瀣一气，狼狈为奸，残害人民，随心所欲地蹂躏善良无辜的老百姓。沒有公理，也沒有正义。主宰着一切的是金錢。灌口二郎的判詞形容得好："金光盖地，因使閻摩殿上尽是阴霾；銅臭熏天，遂教枉死城中全无日月。"其实，这又何尝不是人間的写照？

《席方平》里的席方平和《向杲》里的向杲，是两个复仇者的形象。席方平有着坚强不屈的性格。他为了替父亲报仇，魂入阴間，告状伸冤，不顾一次又一次的杖笞、火床、鋸体等严刑峻法的加害，不顾"千金之产，期頤之寿"的誘惑，不达目的誓不罢休。他坚持斗爭到底，終于获得天神的帮助，使仇人受到制裁，救活了父亲。席方平的形象反映了被压迫人民的反抗的呼声，而向杲的故事則在实质上更多地反映了被压迫人民复仇的願望。可以說，沒有那么众多的人在当时强大的封建势力統治下过着被侮辱、被損害的生活，并且怀有极其强烈的复仇的願望，作者就很少可能虛构出向杲变虎复仇的情节。所以，蒲松齡在篇末喊出了他的憤怒的声音："然天下事之指人发者多矣，使怨者常为人，恨不令暫作虎！"

土豪劣紳和貪官污吏一起騎在人民群众脖子上，倚仗着金錢和权势，作恶多端。《聊斋志異》里同样也有許多作品鞭撻了他們的令人发指的血腥罪行。《紅玉》写退职的宋御史"居林下，大搧威虐"，搶走馮相如的妻子，打死馮相如的父亲。他又买通

衙門，使馮相如无法告状雪冤。《石清虛》写一恶霸强夺邢云飞的灵異的石头，“举付健僕，策馬竟去”。后来又有某尙书想占有邢云飞这块失而复得的石头，就“阴以他事中伤之，邢被收，典质田产”，“妻窃与子謀，献石尙书家”，方被釋出獄。《竇氏》写一个地主欺騙农女，始乱終棄，逼死人命。在这些故事里，作者揭露了剝削阶級明搶暗夺、无所不用其极的丑恶嘴臉，同时又怀有深刻的同情，借助于凄凉的氛圍的衬托，描写了貧弱无依的善良人民受迫害时慘絕人寰的情景。他形象地告訴讀者：这就是黑暗的現实社会的縮影。

《聊斋志異》的第二类作品广泛地揭露和抨击了以八股取士的科举制度的罪恶和弊端。例如《司文郎》、《王子安》等。

《司文郎》写一个瞎和尙有这样的本領：别人焚燒八股文，他用鼻子一嗅，就能立刻分辨好坏。学識淵博的王平子和不通文墨而又好吹大話、好摆架子的余杭生同时前来向他請教。王平子先燒，瞎和尙指出：“君初法大家，虽未逼眞，亦近似矣。”“亦中得。”余杭生后燒，还沒有燒完，瞎和尙就說：“勿再投矣！格格而不能下，强受之以鬲；再焚則作恶矣。”可是，发榜的結果，余杭生高中，王平子倒落选了。于是，瞎和尙叹气說：“僕虽盲于目，而不盲于鼻；帘中人并鼻盲矣！”这里，作者通过嬉笑怒駡的笔法，对科举制度的不合理作了深沉的一击。

科举制度本身的腐朽性决定了它所要求的只是鸚鵡学舌似的沒有头脑的馴服工具。試官有眼无珠，“黜佳士而进凡庸”（《三生》），有眞才实学的正直人終身潦倒，这都是必然的現象。《叶生》里的叶生怀才不遇，只好无可奈何地說，“半生淪落，非战之罪也”，就是很好的一个例子。蒲松齡紧紧抓住要害，多方面地、反复地表現了这样的有意义的题材。

像《司文郎》一样，《賈奉雉》也含有辛辣的諷刺，收到異曲同工的效果。賈奉雉是个著名的有学間的讀书人，但是屡試不售。他郁郁不乐、愁悶无聊，“戏于落卷中集其葛冗泛濫、不可告人之句，連綴成文”，勉强記住，再去应試。不久，榜发，竟中經魁。他“又閱旧稿，一讀一汗；讀竟，重衣尽湿”，感到慚愧万分。作者通过这个看来可笑的故事，憤慨地告訴讀者：这种不合理的現象，在那“聾童署篆，文运所以顚倒”(《司文郎》)的时代里，其实是一种合理的存在。

但这只是間題的一个方面。在另一方面，科举制度自然而然地又对大多数出身寒微的讀书人产生了莫大的吸引力。他們幻想踏上这条捷徑，一步登天，躋身于統治者的行列。尽管在冷酷的現实面前，一再碰壁，甚至头破血流，鼻青眼肿，他們仍然不知悔悟。《王子安》里的王子安就是这样的一个人。他盼望考中的心情非常迫切，以致在大醉之后，恍恍惚惚地梦見报馬临門，自己則由中进士而殿試翰林。須臾間的升迁使他在心灵上得到了初步的补偿性的滿足。紧接着，他又进一步有了“不可不出耀乡里”的念头，大呼长班而无人应答，只听見妻子的冷靜的語声：“家中止有一媪，昼为汝炊，夜为汝溫足耳。何处长班伺汝穷骨？”他才逐漸淸醒，回到現实的人生中来。作者这样写，富有典型的意义。在篇末，他更集中笔墨，根据亲身的体驗和观察，入木三分地、淋漓尽致地刻划了讀书人考試前后的心理状态：

秀才入闈，有七似焉。初入时，白足提籃，似丐。唱名时，官呵隶駡，似囚。其归号舍也，孔孔伸头，房房露脚，似秋末之冷蜂。其出闈場也，神情惝怳，天地異色，似出籠之病鳥。迨望报也，草木皆惊，梦想亦幻。时作一得志想，則頃刻而楼閣俱成；作一失意想，則瞬息而骸骨已朽。此际，行坐难安，則似被縶之猱。忽然而飞騎傳入，报条

无我，此时神情猝变，嗒然若死，則似餌毒之蝇，弄之亦不覚也。初失志，心灰意败，大罵司衡无目，笔墨无灵，势必举案头物而尽炬之；炬之不已，而碎踏之；踏之不已，而投之浊流。从此披发入山，面向石壁，再有以且夫尝謂之文进我者，定当操戈逐之。无何，日漸远，气漸平，技又漸痒，遂似破卵鳩，只得銜木营巢，从新另抱矣。如此情况，当局者痛哭欲死，而自旁观者視之，其可笑甚焉。

在科举上，蒲松龄是一个过来人。对于科举制度的虚伪性、腐朽性，他都有深刻的体会，所以揭露起来，十分有力，正像魯迅在《写在"坟"后面》一文中所說的自己的情形："因为从旧垒中来，情形看得較为分明，反戈一击，易制强敌的死命。"蒲松龄是我国文学史上第一个广泛地接触到关于科举制度的題材的重要的作家。

《聊斋志異》的第三类作品的內容是，通过曲折的情节，反映了封建婚姻制度的不合理，反映了当时社会上的广大青年男女在重重的压抑和摧殘下所产生的冲破樊籠、打碎桎梏的願望和行动。

作者动人地描写了許多痴心的恋爱故事，塑造了种种可爱的性格。例如《阿宝》、《嬰宁》等。

《阿宝》突出地刻划了孙子楚的痴情。他生有六个手指。当他請了媒人去向阿宝求婚的时候，阿宝不过是开玩笑地說了一句："渠去其枝指，余当归之。"他信以为真，不顾疼痛，用斧子砍断枝指。不久以后，他在清明节出游，路遇阿宝，不觉痴立，魂随阿宝而去，同居三天，才被女巫招回。孙子楚的深情終于感动了阿宝。他本人也更加想念她，但始終无緣見面。他瞧着一只剛剛死去的鸚鵡，心里想："倘得身为鸚鵡，振翼可达女室。"还沒有想完，他就真的变作鸚鵡飞去了。这篇馳騁着美丽幻想的小說

歌頌了那种和封建礼教势不相容的眞摯的爱情。男主角孙子楚是个有眞性情的人，可是有人把他看作呆子，时加嘲笑，叫他“孙痴”。这不正是可以看出作者在有意識地把他的性格、行动从封建社会的一般世俗人中間区别出来嗎？

《香玉》里的黄生、《嬰宁》里的王子服同样也是感情眞摯的男子。黄生爱上了自牡丹幻化的香玉和耐冬花幻化的絳雪，为了朝夕相从，殉情而死，变成了一株花，茁生在她們的近側。

这样的男性的形象在全书許多爱情故事中間是比較突出的。然而，《聊斋志異》更大的貢献还在于一系列可爱的女性性格的塑造上。这里，有憨态可掬的嬰宁（《嬰宁》），有“弱态生嬌、秋波流慧”的青凤（《青凤》），有矢志不二、向恶劣环境展开斗爭的鴉头（《鴉头》），有爽朗豪迈的蓮香和羞澀怯弱的李女（《蓮香》），有受妖物威胁去迷人而又心地良善的聶小倩（《聶小倩》），有自叹命薄的巧娘（《巧娘》），有勤儉洒脫的辛十四娘（《辛十四娘》），有低首哀吟以寄幽恨的連瑣（《連瑣》），有时而开玩笑、恶作剧，时而一本正經学写字的乔秋容和阮小謝（《小謝》）。她們都是美丽、聪明、多情的女性形象，大多对封建礼教抱着蔑視的态度，积极主动地为自己爭取美滿的爱情生活。

嬰宁是其中刻划得比較生动、个性也比較鮮明的一个。除了美丽、聪明、多情之外，她还天眞、乐观，而且带有一点嬌态，但是那經常不停的憨笑却成为她的性格特色的主要表現之一。关于这一点的描写，从她一出場就給讀者留下了难忘的印象，如聞其声，如見其人。封建社会对一般妇女的要求是矜持、嫻靜，甚至提倡笑不露齿。嬰宁形象的出現正好是多少掙脫了这些强加的枷鎖的反映。而作者选擇了这样的形象来作为他所写的爱情故事的女主角，显然表現了进步的傾向。

这些青年男女有时候不得不冒着封建社会所給予的各式各样的压力，坚强勇敢地行动着。他們有自己的理想作为追求的目标。他們的恋爱和結合并不完全是出于猎奇的心理或对美艳的形貌的倾倒。像《瑞云》里的賀生，把“人生所重者知己”作为衡量爱情的重要标准，尽管意中人后来在臉上长滿了墨痕，像鬼怪一样丑陋难看，而且还被迫从事一些不堪驅使的差役，他却不因对方的美丑、盛衰的轉移而改变自己的初心。《竹青》、《青凤》等篇更着重地写出了男女双方在患难中的互助精神。作者在这些优美动人的恋爱故事里处处表現了类似这样的思想，从而丰富了它們的內容，使它們发射出燦烂夺目的光輝。

在上述三类主要作品之外，《聊斋志異》还有其他許多优美精彩的篇章。例如《嬌娜》描写了讀书人孔雪笠和狐女嬌娜之間生死不渝的純洁友誼；《画皮》揭露了恶鬼披着美丽的画皮，化为女子前去害人的伎俩；《賈儿》歌頌了一个机智、勇敢的小孩子，他用巧計毒死两头蠱惑妇女的狐狸；《俠女》歌頌了一个隐姓埋名、精通劍术、为父报仇的女性；《王者》通过一个有城郭衙署的世外桃源表現了人民群众的烏托邦理想；《偷桃》和《口技》繪声繪影地刻划了民間艺人的絕技；《念秧》曲折地叙述了一些布置周密的騙局。这些作品塑造了各种不同类型的人物形象，通过他們的遭遇，从各自不同的方面反映了当时的广闊的社会生活。

《聊斋志異》中的大多数作品属于短篇小說的体裁。它們往往用簡练的文笔，通过短小的形式，表达了重大的內容。試以《胭脂》和《劳山道士》两篇为例。前者在歌頌賢明官吏的同时，揭露了封建社会冤獄吞噬人民生命的危險性，本文不过二千字上下，却細致地写出了一桩人命案件从釀因到破获的错綜复杂的經

过；后者諷刺“故家子”王生好逸恶劳的劣性。王生求道的过程写得极有层次，有波折，既介紹了生活环境，又剖析了心理状态，但全文字数仅仅五百有余。創作这些篇章所获得的成功，是和作者的善于剪裁，善于突出主題的本領分不开的。在他的笔下，我們很少看到有游离于主題之外的閑文。有时候甚至一支酒令（例如《田子成》）、一曲琴操（例如《粉蝶》）也要起到双关的作用。

結合着短篇小說的特点，作者在描写人物的时候，不是面面俱到，而是画龙点睛似的，抓住富有特征意义的細节来刻划。例如《馬介甫》里的楊万石，这是一个典型的怕老婆的形象，作者集中笔墨对他的懦弱的性格和种种低声下气、不敢抗命的行为作了淋漓尽致的描繪，其余一概从略。結果，楊万石这个典型人物所給予我們的印象不但未見減弱，相反的，倒更加鮮明、强烈。关于孙子楚（《阿宝》）的迂訥和“痴”的描写也是同样的情形。

《聊斋志異》无疑是接受了魏晋志怪小說和唐人傳奇的影响。但是，就写法而論，它却有了很大的发展和創造。除了人物描写以外，这在情节上尤其可以明显地看得出来。作者在选擇素材和下笔的时候始終注意情节的曲折有味，并力求写法变化多端，紧紧地吸引住讀者。例如《商三官》中，商三官为父报仇，女扮男装，以优人弟子李玉的名字出場，作者在叙述中并未明确交代，讀者看到篇末方才恍然大悟。商三官歼仇之事也只从諸僕耳中虛写。这些地方都表現了弱女复仇之不易，从而加强了对仗势行凶的地主恶霸的抨击。又如《宦娘》一篇，埋下許多伏綫，最后才加以点破。点破之后又不至于索然无味。因为其中还包含着一些比較深刻的意义，像因嗜好琴艺而引起的爱情，成人之美的优良品德等等。总之，情节的生动往往有助于表現主題的明朗化和深刻化，《聊斋志異》的有些短篇小說正是最好的

說明。《聊斋志異》里的短篇小說不以描写人生社会的横剖面为自己的任务，而是使故事有头有尾，使情节向纵深的方面发展，并且在发展上时时波瀾起伏，跳蕩不已。在这一点上，《聊斋志異》可以說是发揮了我国短篇小說傳統中的民族特点。

第三节　蒲松龄的"俚曲"

除了《聊斋志異》之外，蒲松龄还写了不少各种体裁的作品，有詩、詞和散文，有"俚曲"十四篇、戏剧三出。在这些作品中間，"俚曲"最能代表蒲松龄文学創作的成就和特色。

蒲松龄的"俚曲"用民間流行的曲調写成，有叙述体和戏剧体两种。它們的語言有时虽然不免粗糙，但总的看来，却还朴素、生动。

从题材上看，蒲松龄的"俚曲"有一半是根据《聊斋志異》的篇目改編的。这样的作品計有：《姑妇曲》、《慈悲曲》、《翻魘殃》、《寒森曲》、《禳妒咒》、《富貴神仙》、《磨难曲》。其中以《寒森曲》和《磨难曲》的成就为最高。《寒森曲》演《商三官》和《席方平》故事，《磨难曲》演《張鴻漸》故事。不过，《寒森曲》和原作比較起来，在主題思想、故事情节和人物性格等方面改动不大；《磨难曲》則增加了一些新的內容。

《磨难曲》在第一回"百姓逃亡"里眞实地写出了当时的人民群众受到天災人禍的侵襲，处于水深火热之中的悲惨的生活境遇。"不下雨，正一年。旱下去，二尺干。一粒麦子何曾見！六月才把谷来种，螞蜡吃了地平川。"这样的年景已經使老百姓遭到了挨餓的命运，却又遇上了一个貪官，不論有災无災，照旧按地亩征收錢粮。老百姓无法交納，只好聚集在一起，叫苦連天，

呼餓不已。最后，他們不得不选擇了逃亡的道路："一担筐，一扇瓢。上羊腸，路一条。未曾举步泪先掉。半世生长一块土，今为荒年一旦抛。这回生死也难料。待要在家中守死，那官家枷打难招。"农民們是不会无故远离自己的乡土的，然而巨大的压力迫使他們这样作。荒年的压力也許是还能忍受的；吃人的官府的压力却像利刃一样地割断了他們和故乡的联系。作者带着深厚的同情刻划了这种辛酸、凄凉的情景，收到了相当的艺术效果。

第五回"大王打圍"和第十七回"鍘刀斬佞"出現了一个农民起义的英雄的形象——三山大王任义。他路見不平，杀死恶人，逃到山上，打起了反抗朝廷的旗帜。他慷慨地援救了众秀才，杀死了两个可恶的解差，并向大家陈述了自己的志向："俺只要雄兵百万，遍天下寻杀貪官。开刀先誅了严世蕃，一匹馬扫清那金鑾殿。奸臣杀尽，解甲归山。若能够如此，方遂人心願。"作者对这位农民革命的英雄的性格刻划是很生动的。从第二十九回"初討三山"到第三十五回"御封三伯"，描写他如何英勇地两次打退了官軍的进攻，然后接受招安，又去征服了犯边的外国軍队。作者显然是按照着他所知道的封建社会里的农民革命的情况来塑造任义的形象的。正因为他接近下层的人民群众，并用通俗的形式写出为他們服务的作品，他才有可能写出了农民起义的英雄和事迹，表現了《聊斋志異》所沒有表現的內容。

另外，蒲松龄还用新的內容創作了一些或长或短的"俚曲"，例如：《墙头記》、《琴瑟乐》、《蓬萊宴》、《俊夜叉》、《穷汉詞》、《丑俊巴》、《幸云曲》等。其中，以《墙头記》的成就为最高。

《墙头記》采取了广泛流傳的民間傳說为題材，深刻地揭露了封建道德的虛伪，辛辣地嘲笑了地主阶級的自私、爱財如命的

本性。出場人物不算多，但个性全很鮮明。張老的懦弱，那种对不孝的儿子的爱和恨糾纏在一起的复杂的感情，王銀匠的朴素的义俠性格，都写得非常成功。全篇的語言，更充滿了一种詼諧的色彩。例如，第一回，小瓦瓿端出飯来，張老以为一定可以飽餐一頓，塡一下久空的肚子，誰知临近一看，还是那又稀又凉的"糊突"，于是他对着"糊突"唱道：

你大号紅粘粥，你名突，你姓胡，原来你是高粱作，热了燙人嘴巴子，薄了照出行乐图。老来相处你这桩物。摸了摸，呀，老盟兄，你几时死了，一点儿溫气全无！

維妙維肖地写出了張老当时怨恨交加的心情，虽則有怨有恨，却又不見一点怒火冒出。这样的描写是十分恰当地符合于張老的懦弱的性格的。

蒲松齡既能写清新典雅的《聊斋志異》，又能写通俗易曉的"俚曲"，而且全都写得那么神韵盎然，有一股吸引人的力量，充分表現了他那駕馭語言的天才。

第四章　洪昇和孔尚任

第一节　洪昇和他的《长生殿》

洪昇(1645? —1704),字昉思,号稗畦,杭州錢塘(今浙江杭州)人。他出生在一个沒落的名族家庭,从小受着良好的文学教养。他早年来到北京就很有詩名,曾受业于王士禛、施閏章等,并和当时知名文人赵执信等交往。他在北京沒有找到什么政治出路,一直作了二十几年的国子监生。在这期間,他还一度遭到"家难",父亲"被誣遣戍"①;家庭負担很重,生活比較清苦。他曾在詩中这样描述自己:"八口总为衣食累,半生空混利名場"(《省覲南归留簡长安故人》)。他对現实有所不滿,表現为狂放、孤傲,常常"白眼踞坐,指古摘今"(徐灵昭《长生殿序》)。清圣祖康熙二十七年(1688),他的傳奇《长生殿》脫稿,轰动一时,到处傳鈔、搬演。第二年,因为在佟皇后的丧期內演唱《长生殿》,据說被御史黃六鴻

① 关于洪昇的"家难"問題,他有一些詩提到,如五律《除夕泊舟北郭》詩自注云:"时大人被誣遣戍,昇奔归,奉侍北行。"王士禛《香祖笔記》和赵执信《怀旧》詩小序中也曾提到,但都沒有說明問題的內容和性质。从洪昇的五律《南归》詩中"禍酷疑天远,心劖觉命微"一句看来,問題似很严重。它的时間,根据有关資料考查,大概发生在康熙十一年至十五年(1672—1676)之間。这件遭遇,对洪昇的生活、思想和創作都有影响。

彈劾，惹起一場軒然大波，洪昇也被革去国子監生。从此他离开北京，回到故乡，过着郁郁寡欢的生活。康熙四十三年(1704)在浙江吳兴醉后失足落水死。

洪昇有《稗畦集》、《稗畦續集》和《嘯月楼集》三种詩集。他的詩多是記游、贈送和感怀之作，內容也大都是感叹自己的坎坷身世和抒发个人的穷愁落魄，調子比較凄凉；但間或也有同情农民疾苦和感慨兴亡的詩篇。总的来看，他的詩一般都是在生活中有所感而发，虽然表現的思想不深，却具有眞情实感。

洪昇写的戏曲保存下来的只有《长生殿》傳奇和《四嬋娟》杂剧两种。《四嬋娟》包括謝道韞咏雪、卫茂漪簪花、李易安斗茗、管仲姬画竹四个一折短剧，都是描写历史上才女的故事。剧中表彰了女子的才学，并贊揚一种具有共同的文学或艺术兴趣的家庭生活。虽然剧本的意义不大，但在艺术描写上还是細膩生动的。

《长生殿》是敷演傳統題材① 中唐明皇李隆基和他的妃子楊玉环的爱情故事。作者經过十余年的长期劳动，三次的修改，到康熙二十七年（1688）才最后定稿。作者最初是写"李白之遇"，名《沉香亭》，后来"去李白，入李泌輔肃宗中兴"事，更名《舞霓裳》，在这个基础上，最后才"专写釵盒情緣"，正式定名为《长生殿》②。在主題思想上，《长生殿》继承了唐代白居易的叙事詩《长恨歌》和元代白朴的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》，以歌頌生死不渝的爱情作为作品的基本主題，但是在艺术构思上作者作了重大

① 自从唐代白居易根据傳說中李、楊爱情故事創作了《长恨歌》以后，它在戏曲中成为經常描写的題材之一。在《长生殿》以前，有宋南戏《馬踐楊妃》（佚），元諸宮調王伯成的《天宝遺事》（殘），元杂剧白仁甫的《唐明皇秋夜梧桐雨》，明傳奇吳世美的《惊鴻記》、屠隆的《綵毫記》等。

的改变和发展。一方面作者歌頌李隆基和楊玉环之間的眞情，同时又着力描写他們的爱情带給当时社会政治的坏影响，暴露了統治阶級的荒淫和腐敗。这就使作品的主題思想包含了很大的矛盾。

李隆基和楊玉环在民間傳說中有着眞摯的爱情，在历史上他們沉溺于爱情生活的确又曾經对当时的政治起过坏的作用。这种矛盾要在一部完整的作品里統一起来，本来是不容易的。因为在封建社会里，虽然不排斥帝妃之間具有一定的眞摯爱情，但是由于他們所屬的阶級統治地位，这种爱情也必然是建立在阶級剝削的基础之上的。《长恨歌》写李隆基和楊玉环之間的眞摯爱情主要是根据民間傳說，当这种描写不得不涉及政治影响的时候，它作了适当的保留，虽有一些批評，但并不妨碍主人公形象的完整。白居易笔下的李隆基和楊玉环，是带有濃厚的理想色彩的形象；作者把他們当作爱情悲剧的男女主角加以同情，不去强調他們的爱情在現实中所发生的坏的政治影响。洪昇的《长生殿》却把白居易所迴避的这方面也加以着力的描写。它在揭露李隆基和楊玉环的爱情悲剧的社会政治原因时，除了描写他們的爱情和人民利益的矛盾而外，还描写了統治阶級內部的矛盾和腐化，如楊国忠的专权，安祿山的野心，楊家的驕奢，并且还歌頌了一些忠臣义士的行为，如雷海青的慷慨罵賊，郭子仪的坚决抗敌。这些描写都很突出，也反映了一定的历史眞实，有些場面也确实写得深刻动人，如“疑讖”、“进果”、“罵賊”等出。这

---

② 洪昇《长生殿自序》写于康熙己未（1679），从自序內容看，說明作者最迟这一年巳經开始“专写釵盒情緣”、正式定名《长生殿》的修改和創作，从康熙十八年己未（1679）到康熙二十七年（1688）正和作者在《长生殿例言》所說的“十余年”吻合。

样就和剧本歌頌爱情的基本主題的矛盾加深，以致互相削弱，互相抵消。从暴露的角度来看，剧本中这些政治描写是具有积极的社会意义的；可是就整个剧本来看，它无疑地破坏了剧本歌頌眞摯爱情的基本主題，作者歌頌李隆基和楊玉环的眞情，显得是在那里維护自己的不应該維护的男女主人公，很难使人信服。例如在《梧桐雨》里只不过作为一个細节、以表示皇帝对妃子的爱寵而写的"进荔枝"，在《长生殿》里却用了整整一出"进果"来描写，充分揭露了这一事件給人民带来的痛苦。从暴露的角度来說，洪昇的描写是深刻的、有力的，可是在"进果"一場之后的"舞盘"，作者写楊玉环生日，无論把楊玉环写得如何"万种風流"，把李隆基写得如何"柔情密意"，都很难使人对他們的爱情产生同情之感。

洪昇在《长生殿自序》中談到自己的創作意图时說："乐极哀来，垂戒后世，意即寓焉。"他企图在这个傳統題材上有所創造和发展，联系爱情来写政治，以此扩大剧本的反映面，从而使讀者获得政治上的教訓。作者这种主观意图是良好的，只是他不了解这个傳統題材中爱情和政治的矛盾是不容易統一起来的。因此作者对《长生殿》所描写的某些事件的評价表現得模糊、混乱和动搖，特别是当事件牽涉到李隆基和楊玉环之間的爱情而且又关系国家命运的时候。他有时从民生疾苦出发，有时候又从"眞情"着眼，有时候不知何所适从，动搖于两者之間。"埋玉"一出写馬嵬之变，作者写出了士兵的激动情緒，肯定他們的正义要求，然而在以后的"哭像"一出，作者又让李隆基痛心疾首地說："今日呵，恨不誅他肆逆三軍众，祭汝含酸一国殤。""雨梦"一出又写李隆基在梦中杀掉陈玄礼，罵他是"乱臣賊子"。作者在写这些的时候，对李隆基充滿着同情，当作是他"眞情"的表現。"看袜"一出，作者通过李謩和郭从謹两人說出完全对立的两种

观点。李謩认为貴妃之死是“絕代佳人絕代冤”，而郭从謹說：“乐极惹非災，万民遭害。”李謩把貴妃的錦袜看作“千古芳踪千古傳”，而郭从謹說是“这等遺臭之物，要它何用？”这两人都是作者笔下的正面人物，他們的爭論相持不下，毫无結果，这正說明作者思想上的矛盾。

作者意識到剧本主題思想上有矛盾，他企图达到某种程度的解决，使作品保持內在的統一性。他乞灵于男女主人公的“懺悔”，认为“古今来逞侈心而穷人欲，禍敗隨之，未有不悔者也”(《长生殿自序》)，在剧本的后半部着重描写李隆基和楊玉环鬼魂的悔恨心情和怀念深情，并且“嘉其敗而能悔”(同上)，让他們在天宮团圓，以为这样他們的罪过就一笔勾銷了。其实作者这种看法是十分主观的，是不符合客观历史的生活眞实的，因而他的作法也就不能不失敗。“献飯”一出李隆基經郭从謹的进諫，悔恨自己无知人之明，把罪过諉之于“满朝臣宰”，到底沒有明了他的愆尤究竟何在。倒是楊玉环在死后把一切罪恶承担下来。作者非常强調她的懺悔，只是在她深深懺悔的条件下才让她重圓。在作者的摆布之下，楊玉环成了李隆基的替罪羔羊。从这里也可以看出作者沒有完全摆脫所謂“女色亡国”論的影响。至于作者說他們原是仙人，“偶因小謫，暂住人間”，奉玉帝之命，回到天宮，永为夫妇，則更在情节上和思想上堕入庸俗的陈套了。

从爱情剧的角度来說，《长生殿》的爱情場面的描写大部分也不見出色，在主人公形象的塑造上也不够成功。作者在大多数場合对男女主人公感情的描繪陷入一般化，深刻动人的地方很少，只有“夜怨”、“絮閣”、“聞鈴”等少数几出写得好。对于主人公作为帝、妃特定人物的性格刻划，也只是楊玉环較有特色，而李隆基，由于作者对他有所偏护，多少写得有些不眞实。这些情形，对

以歌頌眞摯爱情为基本主題的作品說来，不能不是一个弱点。

但是，在另外一些場面里，却有出色的描写。“疑讖”一出，写郭子仪酒楼买醉，伤心时事，滿腹牢騷，作者写出了一个潦倒中的壮士的怀抱，对皇亲貴戚的驕奢淫佚发出有力的譴責。“罵賊”一出乐工雷海青的形象写得虎虎若生，那慷慨激昂的語言非常激动人心：

〔仙吕〕〔村里迓鼓〕 虽则俺乐工卑濫，硜硜愚暗，也不会讀书献策，登科及第，向鵷班高站。只这血性中、胸脯內，倒有些忠肝义胆。今日个睹了丧亡，遭了危难，值了变惨，不由人痛切齿，声吞恨銜。

〔元和令〕 恨仔恨潑腥羶莽将龙座淹，癩虾蟆妄想天鵝啖，生克擦直逼的个官家下殿走天南。你道恁胡行堪不堪？纵将他寝皮食肉也恨难劖。誰想那一班儿沒掂三歹心腸賊狗男。

〔上馬嬌〕 平日家張着口将忠孝談，到临危翻着臉把富貴貪，早一齐儿摇尾受新銜，把一个君亲仇敌当作恩人感。咱只問你蒙面可羞慚？

〔胜葫芦〕 眼見得去做忠臣沒人敢。雷海青呵，若不把一肩担，可不枉了戴发含牙人是俺。但得綱常无缺，鬚眉无愧，便九死也心甘。

在这样一个普通的乐工身上有威武不屈、富貴不淫的灵魂，他憤怒地斥責了民族敌人和投降派，每一句話都像一把刺人的匕首。“彈詞”一出写老伶工李龟年对于国破家亡以及自己穷途流落的感叹也是动人的。末尾写曾在御苑外偸学霓裳羽衣曲的李謩向他求教。天涯淪落，重逢知音，李龟年从內心中感到喜悦：“俺一似惊鳥繞树向空枝外，誰承望做旧燕寻巢入画栋来。”整个一場的文字都很优美。它在当时就傳唱不息，有“家家‘收拾起’，戶戶‘不提防’”① 的話流行。

① “收拾起”是李玉《千鍾祿》中“惨睹”一出〔傾杯玉芙蓉〕的首三字，“不提防”是“彈詞”这出〔一枝花〕的首三字。

《长生殿》有意識地在傳統愛情故事的題材中以差不多同等份量的篇幅来描写历史政治的場面，相形之下，上述的“疑讖”、“駡賊”、“彈詞”以及“进果”等出显得比愛情描写出色，这不能完全看作是偶然的。結合当时明朝剛剛灭亡不久的历史情况来看，显然是作者在《长生殿自序》中“垂戒来世”这句話的含意的体現；另方面，和作者在政治上失意，对現实不滿也有密切关系，使他能够較深地体会剧中的郭子仪、雷海青、李龟年等这几个人物的悲哀和憤懣，欢乐和苦痛。在他們身上都寄托有作者的某些思想和感情，所以才写得动人。至于眞正明确地通过愛情来写国家兴亡的历史剧，还是晚十年出現的孔尙任的《桃花扇》。

第二节　孔尙任和他的《桃花扇》

孔尙任(1648—1718)，字聘之，又字季重，号东塘，又号云亭山人，兗州曲阜（今山东曲阜）人。他是孔子的六十四代孙。早年他隐居在曲阜县北的石門山中，閉門讀书。康熙二十四年(1685)由于他在清圣祖玄燁到曲阜祭孔时讲經受到賞識，因此怀着对清圣祖感激涕零的心情去到北京做了国子监博士；不久又被派往淮、揚一带参加了三年多的治水工作。在这三年多的宦海生活里，他多少体驗到些官場的黑暗和人民的疾苦，对現实有了比較清醒的认識。在这期間，他还游历了揚州、南京一带，凭吊过前朝的历史遺迹，結識了一些明代的遺老，这些都使他增长了不少南明兴亡的实际知識和感受，对他的思想的变化和《桃花扇》的創作都起了一定的作用。因此，康熙二十九年(1690)他回到北京后，“向人难折病时腰”(《庚午二月自淮南还朝》)，不再热中

于仕宦生涯了。他决意最后完成构思已久的《桃花扇》，来"懲創人心，为末世之一救"（《桃花扇小引》）。康熙三十八年（1699）六月"三易稿而书成"（《桃花扇本末》），它获得了很大的成功。《桃花扇》在北京盛演，使一些"故臣遺老"們"掩袂独坐"，"唏嘘而散"。第二年，他的官职也因之被免。① 康熙四十一年（1702）回曲阜故乡，重度平淡的閑散生活。

孔尚任的文学創作活动时間相当长，前后将近四十年，他的作品数量也多，有《湖海集》、《石門集》、《长留集》等。他的詩多数是和亲友的唱酬之作。他在淮、揚三年多所写的《湖海集》中有一些比較好的篇章，如《淮上有感》表現了他对不管人民死活、只顾自己飲酒作乐的"冠盖""使臣"的憤慨。《待漏館曉鶯堂記》一文更充分表現出他作为封建社会里比較正直的官吏一种忧国忧民的思想感情。还有一些凭吊和感叹兴亡的詩，流露出他对明朝有所怀念，但是也有一些詩是贊揚清朝統治阶級对人民反抗斗爭的鎮压的。

孔尚任的剧作除《桃花扇》傳奇外，还有和他的朋友顾彩合写的《小忽雷》傳奇。它是在《桃花扇》脫稿的前五年（1694）完成的。这部历史剧头緒紛繁，人物众杂，主題思想也不很明确，和《桃花扇》比較起来，显得还不很成熟。

《桃花扇》是孔尚任經过十余年的长期醞釀、在掌握了大量史实材料的基础上、根据"实事实人"而創作的一部历史傳奇。它描写明末弘光朝廷覆亡的悲剧历史，而以复社文人侯方域和秦淮歌妓李香君的离合悲欢的爱情故事貫穿全剧；最后以清朝

① 孔尚任的"罢官"問題，无論从他的作品和他的朋友的記載来看，都很含糊，以文字肇禍大概是可以肯定的，可能和《桃花扇》有关。

統治者征求隐逸作結。作者企图通过爱情故事所联系的明末一些重大历史事件的描写，来揭示南明亡国的原因，抒发所謂“兴亡之感”。剧本的主題思想是很明确的。

《桃花扇》由侯方域和李香君的爱情故事而展开的南明社会的描写，主要着重于統治阶級內部的矛盾和政治的腐败。作者在揭露南明統治阶級当国家危难的时刻仍然在继續內部的派系斗爭，并且苟且偷安，丧心病狂地进行个人的爭权夺利的禍国罪行时，是相当广泛而深刻的。如昏淫的福王，半个国家亡掉了，他还认为天下太平，以“无有声色之奉”而发悶。“幸遇国家多故，正我輩得意之秋”的馬士英和阮大鋮这些权奸，他們勾結四鎮武臣和勛戚內侍而掌握大权以后，卖官鬻爵，荒淫无耻，倒行逆施，結党复仇，甚至无耻到不惜出卖国家民族的利益。而掌握重兵、防御敌人的高杰、黃得功、刘澤清和刘良佐四鎮武臣，也因为“国仇犹可恕，私恨最难消”，爭夺地盘，自相殘杀。統治阶級內部不可調和的矛盾終于使武昌总兵左良玉以“清君側”为名发动了內战，最后导致整个弘光朝廷的覆亡。剧本的这些描写是反映出了当时历史的眞实面貌的。

在昏王当朝、权奸掌柄、文爭于內、武哄于外的腐敗政治基础上建立起来的南明偏安朝廷，本身原就具有走向灭亡和崩潰的发展趋势，因此它纵然还有像史可法这样比較賢明正直的爱国人士，也只是束手无策，一筹莫展。孔尙任在“拜坛”一出的眉批上引一个讀者的批語說：“私君、私臣、私恩、私仇，南朝无一非私，焉得不亡！”从封建統治阶級的丑恶本质来說，《桃花扇》所揭示出的造成南明亡国悲剧的这个原因是相当深刻的，是它的思想成就的一个重要方面。当然作者把这个原因看成是南明灭亡的根本原因，特别认为“魏閹余孽”是“隳三百年之帝基”的禍根，

仍然还是封建阶級"权奸亡国"論的观点，这是作者时代和阶級的局限。但是剧中表現的对摧毁崇禎政权的李自成农民起义軍的极端仇視态度，认为清兵入关是"替明朝报了大仇"，則已經是作者封建統治阶級反动立場的表現了。

至于作为貫穿和联系整个剧情发展的侯方域和李香君的爱情故事，对《桃花扇》主題思想的表現同样也具有十分重要的意义。作者突出地描写了李香君为忠貞爱情和幸福生活的理想，对以馬、阮为代表的魏閹余孽进行英勇的反抗和不屈的斗爭，因而"碎首淋漓"染下桃花血痕，显然并不单純是对坚貞爱情的歌頌，而是体現了更为深广的含意。一方面正如作者所明白表示的，是为了让讀者"嘖嘖在口，历历在目"地記住权奸亡国的历史敎訓；另方面，也是作者憤慨于南明腐朽的社会現实而寄托的一种希望。作者不把希望寄托在以"替东林雪憤为快"的复社文人身上，是他头脑清醒的表現，但是由于作者阶級的局限，他不可能看到眞正的出路。因此《桃花扇》所歌頌的李香君的反抗和斗爭这一个正面力量，最多也只能是吐"胸中之气"，最后还是不得不怀着亡国之恨，割断情根，和侯方域走上双双入道的消极道路。

不过，就爱情故事本身来說，《桃花扇》的描写是具有創造性的。不仅故事的艺术构思新穎，更主要的是作者把侯、李爱情的不幸遭遇和国家兴亡的命运紧密联系在一起，使爱情直接和政治斗爭結合。这种以鮮明的政治內容为基础的爱情描写，既使它跳出了一般傳奇的一些俗套，如大团圓結尾的陈套，也不能和一般描写以社会动乱为背景的才子佳人戏剧相提并論；在以前同类性质的爱情剧中是一个新的发展。

《桃花扇》抒发"兴亡之感"除了表現在揭露統治阶級的丑恶和腐朽的本质而外，还表現在对剧中人物的褒貶态度上。这方

面，作者的爱憎是很分明的。

《桃花扇》所表現的对明朝的追吊十分显著，像“拜坛”、“入道”等出都是直接描写对明朝的悲吊的。作者为明朝的灭亡“閣笔几度酸辛”。由此出发，作者把他的兴亡遺恨都傾注到腐敗的南明弘光朝廷的君臣身上，特别是作者认为“进声色，罗貨利，結党复仇，隳三百年之帝基”（《桃花扇小識》）的魏閹余孽，对他們进行了无情的鞭撻。作者以十分憎恨的感情刻划了阮大鋮这个不擇任何手段以达到追求个人权势和滿足个人私欲目的的奸恶形象。他和有权有势而又驕橫无能的馬士英勾結一起，正是对“狼狽为奸”的形象說明。“逃难”一出描写馬士英在亡国前偸溜的时候，还随身紧带着“一队嬌嬈，十車細軟”的所謂“薄薄宦囊”，深刻地暴露了这批奸佞小人的丑恶面目。

另一方面，作者对那些具有正义感和民族气节的爱国者則作了热情的歌頌和表揚。像民族英雄史可法，作者写出了他在十分腐敗的政局下，仍然“为国事，不顾殘軀”的忠心和不忘收复中原的壮志，并且以十分哀痛的心情描写了他“看江山換主，无可留恋”的沉江殉国。而李香君更是作者怀着滿腔热情歌頌的人物。

在作者的笔下，李香君是一个溫柔、聪慧而反抗性格又十分突出的女性形象。她虽然是歌妓，却有明确的生活目的和理想。她和侯方域的結合主要是建立在憎恨“魏家种”的共同的政治态度上的。“却奩”一出，她怒責侯方域的妥协企图，充分显示出她在爱情上坚定的政治态度。以后她也一直坚定地站在反对权奸、反对邪恶势力的正义立場上，表現出不为利誘、不畏强权的精神。“罵筵”一出，她罵具有“丞相之尊”的馬士英：“堂堂列公，半边南朝，望你崢嶸。出身希寵貴，創业选声容，后庭花又添几

种。”这里她已經是联系到国家的利益而进行斗爭了。由于她是被侮辱、沒有人身自由的歌妓，她的敢于反抗和斗爭的精神，不仅可貴，也更为感人。在这个主要方面，侯方域就远远不如她，作者对他是有所貶的，描写了他軟弱和动摇的一面。

除李香君外，作者还热情地表揚了一些歌妓、艺人、书商等下层人物，描写他們憎恶奸佞、反抗恶勢力、关心国事、不做順民的正义感和民族气节。說书的柳敬亭和唱曲的苏昆生更为作者所热爱，生动地描写了他們勇敢俠义的行为。“修札”、“投轅”两出，作者描写柳敬亭为了挽救危急的局勢，自告奋勇，到左良玉轅門下书，終于阻止了一場可能爆发的內战，生动地表現了他的爱国热情和机智詼諧的乐观性格。《桃花扇》把这些为統治阶級所輕視的人們作为正面人物来表現，并且描写和肯定了他們一定的历史作用，表現了作者思想进步的一面。

《桃花扇》是在清朝的全国統治稳定不久以后，描写前一代亡国的历史悲剧。从題材来說，是富有現实性的。但是因为作者肯定了清朝統治的正統性，这就决定了他不可能基于民族思想来描写民族矛盾，不可能把他的兴亡遺恨直接指向“北朝”；也决定了他不会从反抗民族侵略和压迫的爱国主义思想立場出发来处理这个历史題材。不过由于历史題材本身的現实意义和作者对明朝悲吊的深切，因此《桃花扇》所抒发的“兴亡之感”，在当时的历史情况下，仍然是会起到喚醒民族意識、启发爱国主义思想教育的社会效果的。所以从客观意义上来說，《桃花扇》无疑是一部反映了爱国主义思想的优秀作品。

第五章　雍正、乾隆时期的文学

第一节　社会經济、政治、文化对文学的影响

雍正乾隆时期(1723—1795)是清王朝的"盛世"。这个时期的社会經济已經由恢复进入繁荣和发展的阶段。和平安定的社会环境，人口增加，耕地面积不断扩大，农业产品日漸丰富，社会經济呈現出一片繁荣的景象。国內手工业，特别是紡織业和陶瓷业不但恢复了明朝原来的生产数量与质量，而且有所发展。乾隆时广西、云南、貴州的金、錫、鉛、铁、水銀、丹砂等矿，山西、四川、广东的金、錫、铁等矿，湖南的銀矿都招商試采，仅云南蒙自一县就有矿工数万人（乾隆《蒙自县志》卷三），这說明資本主义生产的自发势力突破了清朝的限制和打击工商业的政策而急遽地发展起来了。随着农业和手工业的发展，这个时期的商业也是繁荣的。根据李斗的《揚州画舫录》和余怀的《板桥杂記》看来，东南的大城市南京和揚州的市場是十分繁华的。湖北武昌是"商賈之牙儈，絲帛之廛肆，魚米之市魁，肥其妻子，雄視里閈，下至百家技艺，土木食工……趋利于闤闠者，又未尝不趾相错踵相接也"（《武昌府志》）。湖南岳州是"十分其民而工賈居其四"（《清經世文編》卷二十九，戶政）。在运河岸上的清江浦，順治时人口才三万

一千余，到了乾隆四十年时竟增加达五十四万余人，成为大型的城市了。这都說明商业繁盛的情况。

乾隆时期是清王朝繁荣的頂点。但这种繁荣的出现是在国內的封建地主經济面临着变革的前夜，封建的专制集权政治即将崩潰的历史环境中产生的。这个时代繁荣的特点是物质生产的丰富不是由于生产力水平的提高，而是耕地面积的扩大，和人民辛勤劳动的結果。封建統治阶級在生产上已經不能起推进作用，他們的生活极端的腐朽，大官僚、大地主过着飽食終日、无所用心的驕奢淫逸的生活。昭槤的《嘯亭續录》卷一說："本朝……百有余年，故海內殷富素封之家，比戶相望。京师如米賈祝氏，……屋宇至千余間，園亭环丽，游十日未竟。宛平查氏、盛氏，富亦相仿。"鈕琇的《觚賸》卷五說江南泰兴官僚地主季滄葦，庭院周匝数里，他家里遣散出来的女子每日是"日至高春，晨睡方起，即索飲人参龙眼等湯，梳盥甫毕，已向午矣。制食必依精庖为之，乃始下箸。食后輒按牙歌曲……又复理晚妆寻夜宴"。而当时滿族上层分子也都依靠錢粮供养，"彈箏击筑，衣綉策肥，日从宾客子弟飲"(金德純《旗軍志》)。清統治者集团就是这样把从人民身上榨取来的大量財富尽情享受，他們是不知稼穡的艰难的。与此相反，終岁勤劳的广大农民生活却是十分困苦。清初的一些有地农民，到乾隆时期，他們的"田之归于富戶者，大約十之五、六"，这些被兼并了土地的农民淪为佃戶，一年生产之后，"日給之外，已无余粒"(均見《清經世文編》戶政編)。一遇干旱水潦就要卖妻鬻子了。这样一来，广大的劳动人民和清統治者的矛盾就逐日加深，国內阶級关系紧張到白热化、表面化的程度，人民起义紛紛四起。面对这种情况，清統治者一方面继續采用高压手段；一方面又采用一些怀柔和分化政策，招集和籠絡一批知識

分子編輯《四庫全书》，通过查禁、銷毁、删削等方式，借以消灭反清文献，打击反清活动，同时借此扭轉学風，提倡考据，轉移人們現实斗爭的視綫。清統治者还继續大兴文字獄，实行文化恐怖政策，作为消灭陷害異己分子的手段。因此，这个时期的大部分地主阶級知識分子在高压与籠絡的政策下从事考据工作，离开了清初顾炎武、王夫之等人以治經史来达到鼓吹反对滿族統治的根本精神，大抵是为考据而考据，脫离实际，鉆入故紙堆中。而另一部分知識分子則在理学和八股的气氛中討生活，醉心利祿，作了清統治者的鷹犬。

这种种情况反映在文学創作方面，脫离現实的形式主义的拟古思想又弥漫文坛，特别是詩歌和散文創作方面，表現最为严重，使很多詩文缺乏生命力。詩中塡书塞典，正如袁枚所說"錯把抄书当做詩"，丧失了文学須有創造性的特点。一些戏曲、小說也奄奄无生气，而且还出現了不少反动、落后和庸俗的作品。

然而这只是情况的一个方面，另外一方面，也有不少在不同程度上具有民主主义思想(因素)的作家走着不同的道路。在詩文方面，袁枚等人反对盲目拟古，提倡文学写个人性情遭遇等的进步主張；不少詩人在詩歌中对黑暗的社会現象作了暴露和批判。在小說創作方面，出現了偉大杰作《紅楼梦》，它对封建社会生活的各个方面都作了深刻批判，表現了高度的民主思想和精神。这些作家作品中提出的民主思想，一方面是继承了明代以及清初文化中的民主思想，一方面也和这时期的随着資本主义萌芽的复兴、发展而壮大起来的市民勢力有一定的关系，像《紅楼梦》中提出的近代的恋爱观点，要求个性解放、追求自由平等的生活理想，在某种程度上曲折地反映了一些市民的思想意識。

楊潮观的杂剧揭露了社会黑暗腐化，也反映出知識分子对于丑恶現实的憤慨。

第二节 詩 歌

雍正、乾隆时期，在詩坛上有两大派别：以沈德潜为首的主張“格調”說的詩人和以袁枚为首的“性灵派”作家。此外还有提倡“肌理”說的翁方綱和他的追随者，但他們影响較小，不足以和沈、袁两家成为鼎足之勢。沈德潜和翁方綱在当时文坛所以能有名，主要在于他們的詩論能吸引一些人，他們的詩作是不能吸引人的。袁枚却不同，他和前一时期的王士禛一样，在詩歌的理論和实踐上都有过巨大影响。

沈德潜（1673—1769），字确士，号归愚，江南长洲（今江苏苏州）人。他提倡“格調”說，认为“詩貴性情，亦須論法”。他所謂“貴性情”的“性情”是要符合封建正統观念所要求的思想感情，因此他以为写詩必須“溫柔敦厚”。所謂“論法”是要学古，古体詩宗汉魏，近体要宗盛唐。沈德潜的这种写詩主張是继承了他老师叶燮的論詩主旨，同时也在很大程度上継承了明代前后七子的复古論調并加以发揮，是束縛作家創作的落后的文学主張。这同沈德潜的濃厚的封建正統观念有密切的联系，也就必然博得具有同样观念的人的贊成。这种主張更見賞于最高統治者，因之他在乾隆朝曾显赫一时，政治地位更帮助了他的写詩主張的傳布。他选的《古詩源》、《唐詩别裁》、《明詩别裁》、《国朝詩别裁》風行一时。他的詩文主要有《归愚詩文鈔》，論詩著作有《說詩晬語》。他的詩是貫徹他的創作主張的，缺乏动人的內容。

翁方綱(1733—1818)，字正三，号覃溪，順天大兴(今北京市)人。他提倡"詩必研諸肌理而文必求其实际"，所謂"肌理"含有义理(思想)和文理(文詞)两个方面，他反对把义理与文詞截然分割，但他又把义理看作是学問，认为"考訂訓詁之事与詞章之事未可判为二途"。在他的写作实踐中，就把經史的考据、金石的勘研都写进了詩中，成为令人生厌的"学問詩"。

沈德潜和翁方綱的反对派是袁枚。由于袁枚的"性灵"説是較为进步的文学主張，加之他的詩作也有一定的成就，因此在实际影响上，他的名声超过了沈德潜，本来声势就不很大的翁方綱更不足以和他称雄道霸了。因此，这个时期在詩坛上最活跃的正是"性灵派"詩人。同时呼应的有赵翼和張問陶等。

袁枚(1716—1797)，字子才，号簡斋，浙江錢塘(今杭州)人。他做过江宁等地的知县，中年以后，退职定居在南京小仓山的随氏廢园。他的著作很多，涉及方面也广。在文学方面，袁枚反对盲目的拟古，他譏諷那些盲目地拿唐或崇宋的人"胸中有已亡之国号，而无自得之性情"，他认为学詩应以"工""拙"为标准，不以"古""今"为标准，而"学"后要"变"，"若必禁其不变，則虽造物有所不能"。他对于"格調"説作了尖銳的批評："夫詩宁有定格哉！国風之格不同于雅頌；皋禹之歌不同于三百篇；汉魏六朝之詩不同于三唐。談格者将奚从？"針对沈德潜的写詩要"溫柔敦厚"的主張，他駁斥説："即如'溫柔敦厚'四字，亦不过詩歌之一端，不必篇篇如是……故僕以为孔子論詩可信者，'兴、观、群、怨'也，不可信者，'溫柔敦厚'也。或者夫子有为言之。夫言岂一端而已，亦各有所当也。"袁枚还譏諷"学問詩"为"塡书塞典，滿紙死气，自矜淹博"。这显然是針对翁方綱等的詩而发的。对于前一

时期极为風行的王士禛的“神韵”說他也有議論，他认为追求虛无飄緲的“神韵”是脫离“眞性情”，是“假詩”。他在《随园詩話》中批評王士禛說：“阮亭主修飾不主性情，观其每到一处必有詩，詩中必用典，可以想見其喜怒哀乐之不眞矣。”他对于王士禛的詩也不滿意，在《論詩絕句》中，他說：“一代正宗才力弱，望溪文集阮亭詩。”

袁枚在咏岳飞的一首詩中說：“不依古法但橫行，自有云雷繞膝生；我論文章公論战，千秋一样斗心兵。”这里則又表示了他认为写文章也应該是“运用之妙，存乎一心”。

袁枚的关于創作的正面主張是提倡写个人的“性情遭际”，写个人的灵感：“但肯寻詩便有詩，灵犀一点是吾师；夕阳芳草寻常物，解用都为絕妙詞。”他还借用楊誠斋的話說：只有“解風趣”“写性灵”的詩人才是天才的作家。所謂“性灵”說，也就从此而来。同这种主張有关，他提出了自由的选詩主張，甚至认为“宫体詩”也是一格，不能排斥。

从袁枚文学思想里所提倡和反对的具体內容看来，它是一种要求解放傳統的束縛，要求文学上的自由的主張。

袁枚的文学思想对封建的正統的文学观念无疑是一种冲击，有其进步意义。但它本身也有莫大的片面性。从袁枚自己的实踐看来，他正是凭借个人“灵犀”写詩，写他个人的“性情遭际”，这种“性情遭际”大都是关于生活瑣事的咏叹和对風花雪月的歌唱，缺乏重大的思想內容。他的詩風还流于浮滑，而这也正又是他的“性情”。他的詩的唯一长处是写来明白通暢，在技巧上也比較工整，七律最胜，如《秦中杂感八首》中的一首：

> 百战風云一望收，龙蛇白骨几堆愁。旌旗影沒南山在，歌舞楼空渭水流。天近易迴三輔雁，地高先得九州秋。扶風豪士能怜我，

应是当年馬少游。

有些絕句也写得比較精致，就它們所反映的局部的、微小的天地內看，也較有境界。如《沙沟》一首：

沙沟日影漸朦朧，隐隐黃河出树中；剛卷車帘还放下，太阳力薄不胜風。

全詩写出北方旅途中的某种風光，第二句和末句甚見功力。

袁枚还写了一些散文，最著名的是《祭妹文》，抒写他个人对亡妹的感情，虽然叙事瑣碎，境地狹小，但作者的感情洋溢紙上。这篇文章和当时的某些古文家的枯燥、刻板的散文比較，表現了截然不同的風格。

赵翼是和袁枚齐名的詩人。赵翼（1727—1814），字云松，号甌北，阳湖（今江苏武进）人。他的政治社会思想很反动，在晚年退职回家时，經常写詩歌頌清朝統治者鎮压少数民族和农民暴动的"胜利"，他在一首咏天气严寒的詩中居然希望由于严寒，可以使农民軍餓死、冻死，免得再由官兵去鎮压。在一首題为《春雨》的詩中，說因为"哀詔到江干"，所以天也垂泪，"細雨如絲洒不干"。庸俗之至。

赵翼的文学主張和袁枚的意見接近，历来盛傳的《論詩》詩："李杜詩篇万口傳，至今已觉不新鮮；江山代有才人出，各領風騷数百年。"支持了袁枚的文学主張。但赵翼晚年著述的《甌北詩話》的"小引"中，意見就不这样激烈了，他认为对唐、宋以来諸家詩，都应該好好学习，这倒和蔣士銓的"唐宋皆吾师"的意見接近。《甌北詩話》"小引"中說的应該吸收前人的各种长处，"挫籠参会自成一家"的意見倒还比較是一种有識之見。

赵翼的詩風和袁枚有共同之处，比較清晰、明暢。却又比袁枚的詩妥貼、工整。他的不少詩如同說話，淺淺道出，又有一点

含蓄和詼諧，并喜发些議論。最能代表他的这种詩風的有《讀史》、《偶得》、《閑居讀书》詩等。

蔣士銓(1725—1784)，字心餘，鉛山(今江西鉛山)人。他在当时和袁枚、赵翼并称三大家，但他并不能算作是"性灵派"詩人。他写詩学过唐人，也学过宋人，后来才"不依傍古人，而为我之詩矣"。这种先学后变的过程同他的創作主張是一致的。他认为写詩"首戒蹈襲"，但要"多讀书"，要学习前人："寄言善学者，唐宋皆吾师。"他反对"惟务規模格調，摭拾藻繪以巧文"，而应該写"性情"："文章本性情，不在面目同。"这些意見和袁枚等的写詩主張是同中有異。最不相同的还是对"性情"的解釋，袁枚看作是个人的性情遭际，蔣士銓却以为是"忠孝节烈之心，溫柔敦厚之旨"。因此他的不少詩表現出濃厚的封建礼教气息，"烈妇""节母"等常是他喜欢歌頌的对象。有少量詩涉及到人民生活，对受盘剝和受饥餓威胁的劳动人民寄予同情。蔣士銓的詩写来比較平直，功力不及袁、赵。在各体詩中，七古較好，有豪雄之势。

蔣士銓还写了不少詞和散文。散文中的《鳴机夜課图記》和袁枚的《祭妹文》一样以描写作者自己的亲屬間的感情动人。此外，他还編写了几个剧本(見本章第四节)。

張問陶(1764—1814)，字船山，遂宁(今四川遂宁)人，較之袁枚、赵翼等，他是后輩。他很崇拜袁枚，但李文治《书船山紀年詩后》說："一代風騷多寄托，十分沈实見精神；随园毕竟沈游戏，不及东川老史臣。"說他的詩和袁枚不同，并且对他頗为贊許。但从張問陶的論詩主張看来，他确实是袁枚的信徒。他几次到北京，并沒有得到清朝統治者的重用，后来虽然做官，但常处在归田和在朝的思想矛盾中，这种矛盾的基础是不被重用后的牢騷，加上对傳統的知識分子归田生活的向往。他的很多詩都反映了

这种思想矛盾。更多的詩是在几次从四川至北京的往返途中和在江南居住时写成的，大都是咏景叹物的即兴之作。他的詩在技巧上还算工整，有些詩中的个别句子較有功力。如《孟津河岸旅夜》詩中"土窗通野月，風析响空城"，能把孟津渡口夜晚的荒凉和旅人的寂寞情景恰切地傳达出来。他还有一些詩中对政治事件也有所議論，主要是对清朝統治者的鎮压少数民族和农民暴动有所不滿。还有一些詩客观上反映了当时农民暴动"来去如飈風"、"一气横綿潼"的浩大声势和参加农民暴动人数的众多："平时耕讀人，对面忽成賊。

和袁枚等同时但年岁較长的郑燮（1693—1765），字克柔，号板桥，兴化（今江苏兴化）人。他的詩風和袁枚等相近，不矯揉做作，很少用典，清新流暢。值得称道的是他面对現实，以同情的笔触描写了当时劳动人民的痛苦生活。如他的《逃荒行》描写了山东农民逃荒走向辽东的悲慘經历，他的《还家行》、《悍吏》等詩，也反映了农民的痛苦生活和悲慘命运。他的《私刑恶》暴露并鞭撻了官吏以私刑拷打"盗賊"以追赃并且牽連妻女老小及无辜百姓的殘酷行徑，他把这种暗无天日的行为描写为"云昏雨黑蒼天泣"。他对"盗賊"寄予同情，說："本因冻餒迫为非，又値奸刁取自肥。"

郑燮主要以画得名，詩作在艺术上无显著特色。曾被人称誉的《板桥道情》十首，似是一种游戏笔墨，其中宣揚的虛无思想不一定完全是他的眞实感情。郑燮写的"家书"也很有名，他在"家书"中曾提出尊农抑士的看法，他认为农夫是"天地間第一等人"，因为"使天下无农夫，举世皆餓死矣"。尊农思想并不自郑燮开始，但一个封建时代的知識分子能有这种看法，終究是难能

可貴的。于此，也可以看出，郑燮写出那些同情农民悲苦生活的作品，并不是偶然的。

乾隆时期还有一个比較著名的詩人黄景仁(1749—1783)，字仲則，阳湖(今江苏武进)人。他的詩在当时頗为流傳，翁方綱称贊为"沈郁清壮，鏗鏘出金石，試摘一二語，可通風云而泣鬼神"。十分欣賞他。但翁方綱选录黄詩为《悔存斋詩鈔》却很片面，洪亮吉評为"删却花月少精神"。黄景仁一生为貧病所纏，身处上层知識分子圈中，举債度日，家境困难。"衣裘为医药质尽"，三十五岁就死去，死后依靠朋友"經恤""厚賻"治理了丧事。他的詩豪宕感慨，以《笥河先生偕宴太白楼醉中作歌》一詩最有名。他的絕大部分的詩是反映了他个人的愁苦生活。春雨，秋風，雁鳴，子規啼固然引起他的愁，就是登黄鶴楼，面对浩滔江水，也說"滔滔江水不胜愁"，过梁山时，咏詩說是芦管在嗚咽。这些也就形成了他的詩作的伤感的基調，而表現这种伤感的感情时，又相当纏綿。这对和他有相同或类似的身世和感情的人，就很有艺术感染力。他的《聞子規啼》、《十六日》、《秋風怨》等詩都是表現他的愁苦、伤感感情而在技巧上写得較完整的作品。《癸巳除夕偶成》二首、《都門秋思》四首更为一些人所喜爱；被傳誦的"悄立市桥人不識，一星如月看多时"，"全家都在風声里，九月衣裳未剪裁"，就是这些詩中的佳句。黄景仁还有一些和唐代李商隐的《无題》詩風格相似的作品也历来被人注意，这方面可以他的《綺怀》十六首为代表。其实《綺怀》詩不仅"言情"，也寄托有作者的憤慨的感情。这十六首詩中也有傳誦的名句，如"結束鉛华归少作，屏除絲竹入中年"。

黄景仁还写了一些詞，它們的基調和詩的基調是相同的。

第三节 散 文

清代的散文从錢謙益、魏禧、戴名世、侯方域等人开始就沿着明代“唐宋派”的道路发展。戴名世的《答伍張两生书》說：“今夫語言文字，文也，而非所以文也；行墨蹊徑，文也，而非所以文也。文之为文，必有出乎語言文字之外，而居乎行墨蹊徑之先。”这个“語言文字之外”“行墨蹊徑之先”的东西，他把它叫做“精、神、气”。后来姚鼐在《古文辞类纂序》中提出的所謂“文之精者：神理、气味；文之粗者：格律、声色”，也就是这个意思。姚鼐企图总結出散文写作的一些特征和条理，提出了一套写作方法。他說他的这套写作方法是从他的老师刘大櫆那里学来的，而刘大櫆又是乡前輩方苞傳授的。由于方苞（1668—1749）、刘大櫆（1698—1780）、姚鼐（1731—1815）都是桐城（今安徽桐城）人，因此后来人們把他們和追随他們的一群作家叫做桐城派。

清代散文以桐城派的势力为最大。桐城派的特点除开他們企图找寻散文写作形式上的某些条例，制訂了一些戒律外，他們还在文章內容上亟力提倡封建正統观念。他們主張“义理”“考据”“辞章”合而为一，这虽不能說一无是处，但究其根本是要維护程朱理学的反动思潮的統治地位。由于他們的思想基本上是和統治者一鼻孔出气，因之他們的文論中出現不少替腐朽的統治阶級帮忙的言論。方苞是反对八股文的，他以为“时文”有害“古文”，然而桐城派的有些作家却想調和它，說“談古文者多蔑視时文，不知此亦可为古文中之一体”（刘大櫆《海峰时文論》）。以至說古文同时文并无严格的区别（姚鼐《惜抱軒稿序》）。这样就使得他們所提出的古文“义法”殭硬化，束縛了散文写作而不能够将散

文写作技巧眞正的提高一步。

桐城派的文章主要是些应用文字，尤以碑志、傳状为最多；此外，还有不少是議論文。只有一些記事的小品文，和描写山水景物的文章，还簡洁可讀。例如方苞的几篇写明清人的逸事及記述亲身經历的《獄中杂記》，都能栩栩如生地描繪一些他所見聞的情状，对官場中互相傾軋和监獄中舞弊的丑态揭露得很眞实。他的《左忠毅公逸事》写左光斗受刑后史可法去探視的場面：

> 公辨其声而目不可开，乃奋臂以指撥眥，目光如炬，怒曰："庸奴！此何地也，而汝来前！国家之事糜烂至此，老夫已矣。汝复輕身而昧大义，天下事誰可支拄者。不速去，无俟奸人构陷，吾今即扑杀汝！"因摸地上刑械，作投击势。史噤不敢发声，趋而出。

通过这段描写把左光斗为人公忠剛直和爱惜人才的特点生动地显示了出来。姚鼐的一些游記，描写山川景色时有动人之处。其中《登泰山記》最有名，写雪中观日出一段，常为讀者所称道。

桐城派的一个旁支阳湖派，以惲敬为代表。惲敬（1757—1817），字子居，号簡堂，阳湖（今江苏武进）人。他在《与紉之論文书》中，强調文章的作用是要闡明"圣人之道"，这就是所謂"达圣人之达"。他說这个主張就是韓愈的主張，他认为："夫后世之言文者未有如退之之为正者也。"在作文的方法上，他主張模仿古人，不限一家，而一家中也要取其长而去其短。例如在《上举主陈笠帆先生书》中，他强調自己的一篇文章怎样在布局方面学习苏軾的《司馬公神道碑》，而"变化則窃取子长，严整則窃取孟坚也"。他在模仿方面，有自己的看法。他对于别人文章的模仿須"斷斷焉析其正变，区其长短"，就是对姚鼐也不例外。他还认

为写作要具备才能。有才能始能"通难知之意","达难显之情"。这种主張和桐城派区别不大。但是从哲学思想方面說，惲敬比桐城派要高明得多。他的《喻性》虽然也讲孟子的性善学說，但是能够对程朱表示不同意見。《姚江学案书后二》更断言："朱子本出于禪而非禪，力求乎圣而未尽乎圣。"这些思想比較自由活潑。他的《三代因革論四》論到井田的破坏时說："夫法之将行也，圣人不能使之不行；将廢也，圣人不能使之不廢。"这种見解实际上就是朦朧地意識到不論什么人物的意志都不可能違反历史发展趋势的道理。在文字的运用方面，惲敬也有他的特色。他既写散文，同时也是駢文家，因此比較注意辞藻，文章的气派也显得开闊些。虽然在典雅和凝炼方面不如桐城派。

这个时期的駢文家有胡天游、杭世駿、洪亮吉和汪中等。汪中的成就較高。汪中(1744—1794)，字容甫，江苏江都(今江苏揚州)人。他是一位杰出的学者，他的著作有《左氏春秋釋疑》、《經义知新記》、《述学》和《容甫先生遺詩》。他的学間頗为当时学者所推崇。汪中出身于一个貧苦的家庭，从小死了父亲，上不起学，由母亲教他念书，后来"助书賈鬻书于市"(《淸史稿：汪中傳》)，才得到博覽群书的机会。一生过着淸苦的生活，却并不去謀取官职。江藩《汉学师承記》說：

> 君性情亢直，不信釋老阴阳神怪之說，又不喜宋儒性命之学。朱子以外，有举其名者，必痛詆之。……見人邀福祀禱者，輒罵不休，聆者掩耳疾走，而君益自喜。于时流不輕許可，有盛名于世者，必肆譏彈。

他这种作風显然会得罪許多权貴，因此遭到迫害，几乎有生命的危險。他自己在《自叙》中說：

余天谗司命，赤口燒城，笑齿啼顏，尽成罪状。跬步才蹈，荆棘已生。

这正是由于他那正直的性格和一定的进步思想在旧社会中招致的結果。

汪中的駢文具有自己独特的風格，很少肯模仿古人。近人李詳《汪容甫先生贊序》曾引用梅圣俞論詩的話“状难写之情，含不尽之意”来概括他作品的长处。但缺点是有时不免流于伤感过甚和有些晦澀，这是因为他在作品中寓有許多牢騷不能直説之故。他的代表作《哀盐船文》是一篇凄丽动人的抒情文章。这是汪中写来凭吊一次揚州江面盐船失火的罹难者之作。文中对遇难者流露出深厚的同情，毫无矯揉造作之感。他的另外两篇名作《吊黄祖文》和《狐父之盗頌》，都寄托着身世的感慨。《狐父之盗頌》中説：

吁嗟此盗，孰如其仁。用子之道，薄夫可敦。悠悠沟壑，相遇以天。孰为盗者，吾将托焉！

把“大盗”的行为看得比一般人高得多，这显然表現了对現实的强烈不滿，无怪乎他要遭受权貴們迫害了。他的《述学》內外篇，不仅是学术論著，同时在文学上也是有成就的。楊芳燦《喜汪容甫过訪长句贈之》説：“千秋絕业不同傳，君入儒林我文苑”，他对于汪中的“絕业”是并不眞正了解的。

第四节 戏 剧

这一时期的戏剧，明显地表現了一个新的趋向：有着悠久历史的傳奇、杂剧已不再能保持它的統治地位，逐步走向衰頹的道路。地方剧种由在較长时期的日益滋长，而与傳奇杂剧分庭抗

礼，渐以压倒的优势活动于当时的剧坛。这种趋向也就是一般所說的"雅部"(以昆曲形式演出的傳奇和杂剧)的衰亡和"花部"(又称"乱彈"，是以弋阳腔、梆子腔、秦腔、二簧調等为主的地方剧种)的繁荣(清李斗《揚州画舫录》卷五)。"雅部"和"花部"的称呼明显地表现出社会上层輕視地方剧种的"正統"观念；同时也說明在这个时期，"花部"中还沒有出現一个富有代表性、足以将"雅部"整个打垮的剧种。这是一个酝酿阶段。然而，尽管如此，"花部"却以其丰富多采的內容和形式，质朴爽朗的音乐和表演，簡明易曉的唱詞和宾白，赢得了广大人民群众的喜爱。"雅部"的傳奇杂剧則由于思想性差，內容枯窘，形式单調，表演陈腐，特别是很多創作脫离舞台实踐，終于走向沒落。

由于"花部"的剧本保存下来的很少，无法对它进行細致分析和全面估价。然而仅就《綴白裘》、《清音小集》輯录的剧本和《燕兰小譜》等評論文字記載的剧目，仍旧可以看出一些大致情况。

"花部"的剧本不少是继承"雅部"的精华而加以創造性的发展。所謂发展当然包括声腔和表演，这几乎是与"雅部"完全不同了，但是更重要的是思想內容和艺术表现上的丰富和加工。丰富和加工的特征是有选择的重点处理，并不是把旧有的整本移植过去。例如《張公扫墓》便是高明《琵琶記》里的一出，它突出了对于赵五娘的同情和对于蔡伯喈批判这一主题，使得《扫松下书》赢得广大人民群众的喜爱。又如史磐的《樱桃記》早已在舞台上絕迹，但是《打樱桃》却把原作中的"打桃"、"見詩"、"假病"、"儆馬"集中为一出，突出丘奉先和穆爱娟爭取婚姻自主与封建家长斗爭的主題，同时穿插婢女瓶儿和书童秋水两相爱慕而又千方百計促成男女主人公結合的情节，比原著水平有着根

本上的提高。在有选择的继承之外，"花部"独創的剧目更是指不胜屈，其与傳奇杂剧迥不相同的特点是反映下层社会人民生活状况和精神面貌，而且絕大部分表現出来鲜明的爱憎态度。像是《打面缸》揭穿官吏的丑恶嘴臉直是在观众面前展布一幅"百鬼图"。又如《打灶王》不单指出封建家庭中无法調和的矛盾有其先天的造因，同时在破除迷信上也作了生动有力的說理。至于《思春》虽然演的是《西游記》中神怪故事，其中发泄女性被束縛的熾热情感，傾吐女性被压抑的痛苦心境，也是有其典型作用和社会意义的。至于《借靴》、《花鼓》等小型閙剧刻画慳吝性格和紈袴品质都还具有諷刺作用。当然，其中含有不少糟粕，特别是色情描写。

这个时期的傳奇、杂剧的創作概况，从內容看大致可以分做六类。第一类是把戏剧做为歌功頌德的工具，內容浮泛空洞，和八股文、試帖詩毫无区别。如張照(1691—1745)写的祝賀皇家喜寿的《九九大庆》和頌贊所謂"祥征瑞应"的《法宫雅奏》之屬，这是最恶劣的創作倾向。第二类是宣揚封建道德，麻醉群众思想。如夏綸(1680—1753)的《惺斋乐府》六种，直接标举"褒忠、闡孝、表节、劝义、式好、补恨"来为統治阶級效劳。第三类是沿襲明末清初戏剧作家的余風，描繪古代文人雅士的"逸聞韵事"以抒发个人胸臆。如金兆燕(約1775前后)的《旗亭記》和桂馥(1736—1805)的《后四声猿》，尽管文采紛披，总觉風骨纖弱，傾吐的只是个人积郁，嗅不出时代的气息。第四类是历史剧的創作，如董榕(1711—1760)的《芝龕記》，意在通过秦良玉和沈云英的事迹勾画明末历史面目，然而作者的立場敌視农民起义，从根本上說反而歪曲了明末历史。在一些具体史实上，作者务求翔实有据，反陷繁冗瑣碎。第五类是汲取地方剧种和民間傳說的精华来进行編

写，这是这个时期戏剧創作上的一个特色。唐英（約 1736 前后）的《古柏堂傳奇》的十七个剧本大都有所根据。如《面缸笑》便是《打面缸》的改編本，諷刺污浊官吏行品相当尖刻。《天緣債》则是《一匹布》的改編本，假張骨董借妻事描繪世相也还有声有色。但是他不能分别精粗，选題时有未当，如本諸《游龙戏凤》改編的《梅龙鎮》就很恶劣。倒是黃图珌（約 1740 前后）的《雷峰塔》作出較好的开端，其后方成培（1770—？）和佚名的同名剧作更有提高，白娘子的溫柔而又富有斗爭性的个性都刻划得相当飽滿。第六类是模拟前代風情喜剧旧套，如張坚（1681—1771）的《玉燕堂四种曲》学步万树，但事追求場上效果，內容則平庸乏味。沈起凤（1741—1770以后）的《沈薲漁四种曲》竟墮落到低級胡調的道路上去，走向末流，可以概見。

这个时期較为突出的作家只有楊潮观和蔣士銓两个人。

楊潮观（1712—1791），字宏度，号笠湖，江苏常州金匱（今江苏无錫）人。他在童年便显露出写作的才能，雍正三年（1725）江苏布政使鄂尔泰会課所轄七郡的讀书人，他以十四岁与試作詩，得到普遍的称賞。乾隆元年（1736），中恩科举人，入实录館供职。后来外放为官，曾十六任县令。他宦居四川的时候，在邛州找到了据說是卓文君妆楼的旧址，建筑了一座吟風閣，广征文人吟咏其間，他結集所撰杂剧为四卷，叫做《吟風閣》，便是紀念这桩事情。他是以詩文見称于乾隆时代的，著名的詩人袁枚和他的交誼最深；然而他在創作上所取得的較高成就是戏剧。

《吟風閣》包括短剧三十二种，每种只有一出，很像是独幕剧。这种形式在明代便已开始出現，如楊愼的《兰亭会》、許潮的《赤壁游》和汪道昆的《洛水悲》等都是。不过，到了清代，在內容

方面又有所发展：一种是不再擷取古人逸事，而是直接抒写胸臆，宛然同于自傳，如徐爔的《写心杂剧》。一种是虽然仍旧采掇旧聞，可是并不像明人那样拘泥故实，时出想象之笔，情节眞伪杂揉，摻有作者的影子在內。楊潮观的《吟風閣》就屬于这类，而且在这类作品的創作中很有特色。

这三十二个短剧都是作者在四川做官的年月里写成的。其中的二十八种写成于乾隆二十九年（1764）以前，四种写成于乾隆三十九年（1774）以前，也就是說，他的剧本都是在四十岁以后至六十三岁以前这一段时間写出的。这就不难理解为什么有些剧本的情节是摭拾四川历史人物或民間傳說，更多的則是抒写有关前賢政績和官民关系的故事，而意含褒貶了。他在写作的时候，已經是浮沉宦海甚久，飽历滄桑，故而意內言外，頗有現实意义；又因优游岷蜀山水之間，所以又表現了强烈的地方特色。他的戏剧創作之取得較高的成就与此大有关系。

不难看出，在他的剧本里以反映仕宦生活的作品最为出色当行。《汲长孺矯詔发仓》叙述河南郡驛丞之女賈天香激励黃門給事汲黯不奉君命开仓救济災荒故事，不单反映人民苦难相当眞实，而且指出从政者流对于国家人民有利的事应該胆識兼具，从权达变。《李卫公替龙行雨》描写李靖代替龙君行雨河东，由于憫念禾稼枯焦，尽傾淨瓶甘露，不料竟致水災，反伤万命；說明"好心害事"的道理，对于从政者流痛下針砭，寓有强烈的教育意义。《东萊郡暮夜却金》敷衍楊震在赴任东萊太守途中，于昌邑館驛深夜拒絕該管县令也是他的学生王密饋贈金銀的事迹，就是历来为人傳誦的"天知，地知，你知，我知"那几句名言的出处。作者以极为严肃的态度，提出廉洁为第一官箴。剧中〔二犯漁家灯〕曲中楊震对王密說："算若干尔俸，几多尔祿，彀得罄囊

討好？料无非膏脂剝削层层扰，好待乍去肥家乍奉高！”真是一針見血，正中痛处。《寇萊公思亲罢宴》串弄寇准拜相之后，生活奢侈，在他的生辰打算大事鋪張，但是听到一个年老的婢女刘婆叙述对于他幼年貧苦生涯的回忆之后，深受感动，竟至停开筵宴。作者宣揚勤儉朴素的生活作風，很有教育意义。这个故事直到今天在許多剧种里还做为保留节目上演。其余像《穷阮籍醉罵財神》和《偸桃捉住东方朔》等剧則对世态做了相当大胆的揭露和有力的諷刺。

总之，楊潮观所取得的成就主要在他敢于面对現实，他的每本短剧都有小序說明創作意图，远譬近指，語重心长。就艺术手法来看，剧情故事設想都很新奇，然而失之过于簡单，很少发展变化。文字則以宾白最为擅場，流暢而明快，有强烈的感染力。韵文部分显得有些枯窘，且多不合律处；其实这也是这个时期戏剧作家的共同缺点。

蔣士銓也写了不少傳奇和杂剧，今存十六种，具見《紅雪楼十二种曲》和《西江祝嘏》。他的詩名几为所撰戏曲所掩。同时的李調元說他是乾隆間第一曲家，这固然是溢美之辞，然而他追步临川遺風，謹守吳江绳墨，且又融合詩詞的清婉風致，在当时“案头之曲”日益走向末路中，其剧本尙不失为可讀之作。他的較为优秀的剧作是《四絃秋》杂剧，与元代馬致远的《江州司馬青衫泪》杂剧和明代顾大典的《青衫記》傳奇不同，这个剧本完全依据白居易的《琵琶行》鋪叙，着意刻画詩人的抑郁心曲，頗見情趣。其中“送客”一折久久傳唱不休。另一部剧作《临川梦》傳奇描写明代杰出曲家湯显祖的創作生活，并穿插以景慕湯氏而死的娄江俞二娘故事，“四梦”中主要人物如淳于棼和霍小玉等都出現場上，带有相当的浪漫主义色彩。作者在同时的剧作家里似乎

企图别辟蹊徑，通过典型事件描写，掺合浪漫主义手法，創作傳記剧本，这很可以看出当时在“花部”勢力压迫之下，“雅部”竭力掙扎的現象。然而，蔣氏的努力終究未能挽救“雅部”垂死的生命，即就他的傳記剧本来說，也是敗笔甚多，成功者尠。如《冬青树》一方面写文天祥和謝枋得，一方面又写唐珏，以致冗杂繁复，未能一綫貫串南宋史事。至于《雪中人》歌頌降清汉奸吳六奇，《桂林霜》歌頌为吳三桂所杀之馬雄鎮，提倡毫无民族立場的忠节，則充分地表現出他思想反动的一面。

第五节 小 說

从宋代瓦肆棚栏的說話开始，中国小說通过一条漫长而曲折的发展道路，用了差不多七百年的光景，終于在清代的雍正、乾隆时期攀登上高峰的頂端。吳敬梓的《儒林外史》、曹雪芹的《紅楼梦》等杰出的和偉大的名著先后出現了。

在这个时期，小說的創作情况无論就数量和形式来看，都不弱于过去任何历史阶段。然而如果以作品思想內容的深度和反映現实的广度做为标准来衡量，那么在少数杰作之外便都显得黯然失色。这和当时封建王朝的殘酷文化統治政策是有着密切关系的。由于文网之严，文人們不得不舍棄容易賈禍的正統詩文的写作，而托言小說抒发积郁；但是又由于同样的原因，不敢暢所欲言，尽情揭露。

这个时期的文言小說，在蒲松齡的《聊斋志異》的强烈影响之下，不少人都摹拟仿效。其中比較为人所熟知的有袁枚的《新齐諧》、紀昀(1724—1805)的《閱微草堂笔記五种》和沈起凤(1741—1770以后)的《諧鐸》。这些著作不只是在艺术創造上沒

有什么成就，而且在思想內容方面則表現得庸俗、落后以至于反动。这一方面是作者的封建統治阶級的立場所决定的，另一方面則是作者的写作态度不够严肃。他們所摹拟的只是《聊斋志異》的形式，因此无法突破蒲松龄的水平。值得注意的是，在文言小說中，蒲松龄的影响不只是短篇，而且还出現了长篇，那就是屠紳(1744—1801)在晚年所写的《蟫史》。这部小說的內容兼有神魔傳奇，而又杂以猥亵描写，显見师法蒲松龄的皮毛，但是其用长篇出之，則是受白話章回小說的影响。較后的陈球（約1800前后）用四六文体敷衍明馮梦楨的《竇生傳》为长达八卷三万余言的《燕山外史》，更是愈益走向魔道。

这个时期的白話小說，就《古今小說》的拟話本的傳承来看，則分別表現为三种趋势。一个是学步抱瓮老人編选《今古奇观》的故技，专事撏撦“三言”“二拍”等傳誦一时的作品，如：龙鍾道人的《警世奇观》、步月主人的《再团圓》等是。这对于名作的推广散播是有好处的，然而編选者的目的則显然是为牟利，不过这也看得出来当时城市生活的繁荣和市民在文化生活上的要求。一个是追随凌濛初撰作《拍案惊奇》的方法，挖空心思以勾玄探奇，編写成帙，如：苇斋主人的《幻影》、杜綱的《娛目醒心編》等是。这一类作品无論是在思想內容和写作技巧方面都沒有作出什么有价值的貢献。只有艾衲居士的《豆棚閑話》在形式上較为新穎，它通过一些人在豆棚下乘凉时讲說故事的綫索把十二則短篇联貫起来。作者似乎心中頗有块垒，写的古人故事多为翻案之言，如說范蠡沉西施于水是因为西施詳知他的貪賄恶迹而故意灭口的，說叔齐不甘餓死竟变节下山，处处以冷嘲热諷出之，看得出来对于現实不滿。另外一个是专把同类性质的作品汇集在一起，这很像周楫《西湖二集》的作法，然而作者却是大都热中

于猥亵色情作品的写作，这固然是社会風尙所致，但是影响极为恶劣。短篇白話小說从此也就一蹶不振了。

长篇白話小說的收获是丰盈的，《儒林外史》、《紅楼梦》等便足以概括这一时期的創作成就了。此外，讲史小說表現出来的是写法枯窘，如杜綱的《南北史演义》虽然有意补充空白，文字却是干燥而杂乱。鴛湖漁叟校訂的《說唐演义全傳》实际是敷衍褚人穫的旧本，叙述描写都嫌过于粗獷，疑系說书人的掌記。余若《說唐后傳》、《征西演义》、《反唐全傳》之类則泰半揑造牵合，羌无根据，不能算做讲史。人情小說在这个时期产生得很多，像陈朗的《雪月梅》之类的作品竟也頗为流行。总的讲来还是中篇（二十回以內）居多，大都不能擺脫才子佳人的俗套，未見出色之作。夏敬渠（1705—1787）的《野叟曝言》約成于乾隆四十四年（1779），是中国小說史上的一部怪书，作者笔下的主要人物文白实际仍旧是才子佳人小說里习見的面貌，不过作者塗飾了更多的圣賢灵異等怪誕的顏色，同时又大事衒耀才情，宣揚理学，使人讀之不能終卷。然而凭借小說以夸博識他是始作俑者。

李百川（1719?—1771以后）的《綠野仙踪》在这个时期的小說里值得加以重視。作者的創作意图是以神仙故事做为掩飾而主要目的是反映社会生活，并且受到《儒林外史》的影响，在叙述中貫彻了尖銳的諷刺和大胆的揭露。作者通过主要人物冷于冰的活动貫串好几組可以独立成篇的故事。即以冷于冰的前期个人历史来讲，特别是他与严嵩的識面而終于决裂的一段故事，也很清楚地表現了作者对于封建統治阶級的憎恨。他在第一組故事里叙述赵文华統兵御倭的丑史，描写統治阶級的禍国殃民极为深刻。他沒有孤立地去写忠奸的矛盾斗爭，而是把这种矛盾斗爭与人民的命运联系起来。第二組故事是叙述一个紈袴子弟

温如玉的堕落历史。作者細致地解剖了几个灵魂骯髒的人物的卑劣性格，纖毫毕露，栩栩如生。妓女金钟儿和她的父母的性格也刻划得很真实，对妓院生活的暴露更是繪影繪声，并有所批判。在这一方面，作者对后来的一些"人情"小說頗有影响。第三組故事是叙述大財主周通的家庭生活，主要是通过周璉和齐蕙娘的婚姻抨击封建家庭制度的罪恶，在当时具有深刻的现实意义。至于其中的猥褻描繪則是比較明显的糟粕。

第六章　吳敬梓

第一节　吳敬梓的生平和思想

吳敬梓（1701—1754），字敏軒，号粒民①，晚年又号文木老人，安徽全椒人。曾祖父吳国对是順治年間的探花，詩和散文都写得不太坏。祖父吳旦，早死。父亲吳霖起是康熙丙寅（1686）年的拔貢，做过贛榆县的教諭，为人耿直。吳敬梓称述他父亲能“守子云之玄，安黔娄之貧”，“絓栾蕭然，引觴徐酌”（《文木山房集：移家賦》），是一个看重节操、淡泊名利的知識分子。他父亲的品行和生活态度对他都产生了一些影响。

吳敬梓十三岁丧母，十四岁随父亲至贛榆任所。这个时候他“讀书才过目，輒能背誦”（程晋芳《勉行堂文集：文木先生傳》），二十三岁，父亲死了，生活起了变化。接着，他考取了秀才②。从此他經常往来南京，涉足風月繁华的城市。由于輕視錢財，乐于帮助别人，加上考試場中郁郁不得意，就揮金如土，“倾酒欢呼穷日夜”，不上十年，把田园产业都給变卖完了。这样，他在三十三岁

① 現存吳敬梓手写《兰亭叙》中盖有印章：“全椒吳敬梓号粒民印”。

② 此据金两銘《次半园韵为敏軒三十初度作》，載金集《泰然斋詩集》卷二。但吳敬梓本人庚戌除夕詞有“落魄諸生十二年”之句，如非誤記，則应为十八岁考取秀才。

时索性迁居南京，过着客寓的生活。

雍正十四年(1736)，吳敬梓三十六岁时，安徽巡撫赵国麟举荐他到北京应“博学鴻詞”科的考試，他沒有去。从此，他对科举的看法有所改变，不像过去那样热中了。《儒林外史》大約在这一年开始动笔写作。两年后，他写了一首《送别曹明湖》的詩，說“长安卿相旧相識，应須笑傲凌五侯”，对于富貴功名已經看得很輕了。在他四十一岁以后，生活十分貧困，“日惟閉門种菜，借佣保杂作”(顾云《盋山志》卷四)，有时常常无米下鍋。冬日苦寒，到野外散步，叫做“暖足”。据說他和朋友五六人，“乘月出城南門，繞城堞行数十里，歌吟嘯呼，相与应和，逮明，入水西門，各大笑散去，夜夜如是。”(程晋芳《勉行堂文集：文木先生傳》)这样看来，他的生活愈貧困，而他的性格愈加倔强，决不向貧困低头。十年后，乾隆皇帝“南巡”，别人都去夹道迎拜，他却“企脚高臥向栩床”，表現对最高封建統治者蔑視，也表現他对于富貴利祿的忘怀。

吳敬梓著有《文木山房詩文集》十二卷，今存四卷。

晚年，吳敬梓除写小說外，开始研究經学，他曾替友人江昱写过一篇《尙书私学序》，表示他对于古文《尙书》的意見。此外，还著《詩說》七卷，沒有留傳下来。吳敬梓打算把这种治經生活作为“安身立命”的事业，然而这样的生活并不久长，五十四岁的一个冬天，他到揚州訪友，突然病死。

在吳敬梓的一生中，生活和思想都有极大的变化。生活上，他由富裕墜入貧困；思想上，他由惋惜曾祖父吳国对晚年才考取进士，到說“如何父师訓，专儲制举才”，对于功名富貴表示了截然相反的看法。他生长在累代科甲的家族中，一生时間大半消磨在南京和揚州两地，官僚豪紳、膏粱子弟、举业中人、名士、清客，他是司空見慣了的。他在这些“上层人士”的生活中憤慨地

看到官僚的徇私舞弊，豪紳的武断乡曲，膏粱子弟的平庸昏聵，举业中人的利欲熏心，名士的附庸風雅，和清客的招摇撞騙。加上他个人生活由富而貧，那批“上层人士”的翻云复雨的嘴臉，就很容易察觉到。他在《儒林外史》中对这种种类型的知識分子的精神生活的腐烂作了彻底的揭露，眞是“如大禹之鑄九鼎，神奸无遁形”（顾云《盋山志》卷四）。更由于生动的艺术形象的塑造，使他的作品分外具有吸引和感人的力量。

《儒林外史》原本仅五十五回①。根据程晋芳《怀人詩》，可以证明在吳敬梓四十九岁的时候已經脫稿②，但是直到作者死后十多年才由金兆燕給他刻了出来。这个刻本，今已失傳。現在通行的刻本是五十六回，其中最末一回乃后人伪作。

第二节 《儒林外史》对封建社会的抨击

吳敬梓穷困潦倒地寄寓秦淮河畔，写了这样两句詩：“一事差堪喜，侯門未曳裾。”这就是說，他沒有在貧苦生活面前低头，去卖身投靠大官僚集团，謀取个人生活的溫飽。这样的生活态度，引导他走向鄙視那种由奴性的举业而得来的功名富貴。王又曾《书吳征君敏軒先生“文木山房詩集”后》說：“閑居日对鍾山坐，贏得《儒林外史》詳。”（《丁辛老屋集》卷十二）的确，吳敬梓通过《儒林外史》表达了他看輕功名富貴的基本思想。他由于对周圍的現实生活抱着强烈的反感，因而毫不容情地揭露和抨击了封建社会的形形色色的“无行文人”的恶德恶行。他用卓越的艺术

① 据同治苏州书局本《儒林外史》所載金和跋。

② 《春帆集》收《怀人詩》十几首，中有一首注：“全椒吳敬梓字敏軒。”全詩最后四句說：“外史紀儒林，刻画何工妍！吾为斯人悲，竟以稗說傳。”

才能，把从现实生活所观察到的封建統治阶級的伪善和僕从們的卑躬屈膝的丑态，集中地表現在小說《儒林外史》里。虽然书里把事件发生的时代說成“明朝”，那只是为了避免当时的統治者可能加到他身上的一切迫害。

《儒林外史》描写了封建社会后期的知識分子的生活和精神状态，把知識分子对于功名富貴的冷淡或热中作为区别他們高尙或卑污的尺度和标准。作品从封建社会的不同类型的知識分子的生活和精神面貌的剖析入手，揭发了科举制度的毒害，并且提出知識分子只有讲究“文行出处”，才能摆脫这种毒汁的浸蝕。作者认为，醉心举业必然要把“文行出处”看得輕了，而讲求“文行出处”，就不会走上不擇手段的追求“功名富貴”的道路，不会依靠八股文的考試取得金錢权势，为非作歹，不会因为考取了“功名”，“出”则为貪官污吏，“处”则成了土豪劣紳。但是这只能是一个理想，现实生活并不符合作者的善良願望。恰恰相反，豪强猾吏到处是貪狠、詐騙、愚蠢和蛮横，名流学子多数都利欲熏心，不学无术，奴顏婢膝，虚伪、糊塗和迂腐。吳敬梓被这种丑恶的現实所激发，他拿起笔来，通过对于科举制度的弊害和讀书人的精神生活的堕落腐朽的描繪，尽情地揭发和抨击了封建社会道德風俗的敗坏和政治的黑暗。这就是《儒林外史》的中心思想，在当时也是一种比較进步的思想。但是作者同时也认为，政治黑暗是由于風俗人心的敗坏，而風俗人心的敗坏又是由于科举制度要求沒有头脑、代圣賢立言的愚妄的結果。这里表現作者不了解八股取士的制度是封建統治阶級害怕人民具有自由思想的产物，是封建社会經济制度在政治上的反映。作者歌頌了一批品学兼优的人物，并把他的全部理想寄托在这些有学問、品行端方、清廉高洁、笑傲王侯的人物身上。仿佛只要这些人物成

了当权派，政治就会清明，人民都可以安居乐业了。

这样，《儒林外史》中就出現了一批作者认为是正派的人物。第一个是王冕。王冕是历史上的一个眞实的人物。这个人在小說中具有他那个时代的优良道德品质，和不与封建統治阶級同流合污的值得推崇的政治态度。他生长在混浊的社会环境里，却像他自己所画的蓮花一样，“出汚泥而不染”，輕視功名富貴，远远避开权豪势要。生平以段干木、泄柳自况，政治上主張“以仁义服人”。他有才能和学問，但尊重自己的个性和理想，不願为了功名富貴而屈己干人。在这个人物身上体現了比較正直的知識分子的骨气。

第二个人物是杜少卿。杜少卿这个形象一向被认为寓有作者自己的影子。这个人的行为有些离經叛道，思想中具有民主主义的成分。他瞧不起功名富貴，蔑視科举，說“学里秀才，未見得好似奴才”。当臧蓼斋說出补了廩以后，可以做官、打人，神气十足的时候，他笑罵着說：“你这匪类，下流无耻极矣！”有一位姓汪的盐商做生日，請他陪县主老爷。他回复說：“这人也可笑得紧，你要做热鬧事，不会請县里暴发的举人进士陪？我那得工夫替人家陪官！”除此之外，他还輕財重义，周急济貧，金錢“大捧出来給人家用”，很快就把田园产业給变卖光了。后来穷到“卖文为活”，又能“布衣素食，心里淡然”，携着妻子游山，看花飲酒，滿足于夫妇朋友之乐。作者称贊这个人是“品行文章，当今第一”，是一个举止豪迈、風度瀟洒的人物。

第三个人物是荆元。荆元是个市井奇人，和王冕、杜少卿的出身經历都不同，但在“不貪图人的富貴，又不侍候人的顏色”，过着“天不收，地不管”的生活这一点上却是相同的。这个人物会彈琴写字，也极喜欢做詩。他的职业是裁縫。他十分看重他

的职业，把它抬高到和讀书識字平等地位。这在“万般皆下品，惟有讀书高”的封建意識成了統治意識的时代是有反叛的意义的。所以在他周圍的人們“听了他这一番話，也就不和他亲悦”。

吳敬梓笔下的正面人物，除了王冕、杜少卿、荆元外，还有那从天上降下来的維持文运的百十个小星的化身虞育德、庄紹光、迟衡山等人，但这些人物写得都不似杜少卿等藐視世俗成規、形象显得光輝飽滿，而是具有更多的封建性。不过他們也和王冕等人一样看輕举业，不作寡廉鮮耻的官僚，要求自食其力。

吳敬梓歌頌杜少卿的卖文为活，王冕的卖画为生。他借祁太公的口說：“单学这些詩文无益，須要学两件寻飯吃的本事。”通过荆元更說出：“难道讀书識字，做了裁縫就玷污了不成？”他深知道知識分子之所以卖身投靠，主要就是这些人脱离生产；要恢复他們純良的品性，就必須先爭取不依靠别人而独立謀生。維持文运而主祭泰伯祠的虞博士，就是一个懂得看地和算命，还让儿子在讀书之余学医，作为将来糊口之計的人。吳敬梓給知識分子安排这条道路，看起来很簡单，但是在封建社会里却是一場斗爭。統治阶級給知識分子安排好了“学成文武艺，貨与帝王家”的道路，而这些人不願为統治者出力，要过独立自主的生活，大大地違反了統治者的意志。在当时，这是一种叛逆的思想和行为。

在这种叛逆的思想支持之下，吳敬梓严峻地揭露和抨击了他所目睹的封建社会中不合理的生活現象。

首先，他批評了科举制度和这个制度在知識分子的生活中产生的极端恶劣的影响。他认为用八股文取士这个办法定得不好，因为“将来讀书人既有此一条荣身之路，把那文行出处都看得輕了”。讀书人一个一个的热中举业，醉心功名富貴，丑态百出，媚上傲下，口是心非，險恶欺詐，一天到晚想着：“事奉父母，

总以文章举业为主。人生在世，除了这事，沒有第二件可以出头……书中自有黃金屋，书中自有千鍾粟，书中自有顏如玉。”整个头脑全被名誉、地位和升官发財所占据了。这些举业中人一点也不讲究品德和眞实学問。严貢生掠夺别人的牲口，霸占他人的田产。周进由于商人給他捐了一个监生，取得参加考举人的資格就跪在地上磕头說：“变驴变馬，也要报效。”范进的試卷被周进誉为“一字一珠”，然而不知苏軾为何人。鮑廷璽替向知府在安庆察院里巡場查号，“見那些童生，也有代笔的，也有傳递的，大家丢紙团，掠磚头，挤眉弄眼，无所不为。”这批讀书人蝇营狗苟，一心一意想在科場得手就青云直上，爬上統治阶級的舞台去串演无知无行的角色。吳敬梓无情地揭露了这批精神空虛和精神堕落的知識分子的面貌，进而抨击了使得知識分子道德淪丧的科举制度。

在这方面，作者創造了一系列的成功的形象。其中最突出的是对范进和匡超人的描写。范进和匡超人貧穷时都是比較忠厚的老实人。他們依靠自己的劳动养活自己。范进穷得沒有飯吃，抱着一只生蛋的母鸡到市場上去兜售，情况十分狼狽。但中举以后，就跟張靜斋到高要县去招搖撞騙。匡超人流落他乡，无錢回家，性格还是朴实的。等到考取秀才以后，就开始堕落，为非作歹，吹牛說謊，变成忘恩負义的宵小流氓。通过这两个人物的形象，作者有力地揭露了举业如何使一些讀书人神魂顚倒，腐蝕了他們淳朴善良的性格，从而培植出一批荼毒人民的庸才。在这里，吳敬梓对这些不幸陷入統治者所摆布的罗网里被愚弄、被痲痹的人，加以怜悯；同时对他們的愚昧无知、貪图富貴，又尽力地嘲諷。

由于作者是通过对人的嘲笑去攻击科举制度的不合理部分的，因而他的諷刺不是嘲諷这些人不可救药，而是想用烈火般的

憤怒燒毁掉附着在他們身上的罪恶。这样一来，他对所諷刺的人物大都寄予或多或少的同情和期望，而对于那个考选人材的制度就不留余地地进行抨击。

其次，吳敬梓还揭露和諷刺了封建官僚地主的貪殘刻薄。举人王惠一做太守，到南昌任上第一件事就是詢問撈錢的竅門。他一心記着“三年清知府，十万雪花銀”的話，吩咐“釘了一把头号庫戥，把六房书办都傳进来，問明了各項內的余利，不許欺隱，都派入官，三日五日一比，用的是头号板子。弄得衙役百姓，都叫苦連天”，“合城的人，无一个不知道太守的厉害，睡梦里也是怕的”。高官厚祿的王太守的形象就是如此欺压敲榨，令人憎恶。其他如彭澤知县的专横，无为州官的受賄，处处都表現了政治上的黑暗在当时社会中普遍地存在。

窳敗的政治和殘酷的官吏是封建剝削阶級統治着的社会的必然产物。杜少卿的父亲“做官的时候，全不曉得敬重上司，只是一味希图着百姓說好；又逐日讲那些‘敎孝悌，劝农桑’的呆話。这些話是敎养題目文章里的詞藻，他竟拿着当了眞，惹的上司不喜欢，把个官弄掉了。”这就在客观上有力地证明了各級官吏諂媚逢迎、貪贓枉法、騎在人民群众的头上作威作福的必不可免的事实，以及封建社会上层建筑的腐朽性和人民美好生活願望的对立。

关于不同阶級的物质生活方面的悬殊，在《儒林外史》里也有所反映。第四回湯知县的席上是“燕窩、鸡、鴨，此外就是广东的柔魚苦瓜”，并且用的是“銀鑲杯箸”。但是三十六回里写农民的生活却是“替人家做着几块田，收些稻，都被田主斛去了。父亲得病，死在家里，竟不能有錢买口棺材”。作者对于那个“一岁之中”、“不下万金”的貪污奸詐的知县，进行了尖銳的諷刺，而对这

位"寻覓短見"的农民抱着深厚的同情。当匡超人的父亲临死时向他的儿子說："功名到底是身外物，德行是要紧的。"这就表明了封建社会里功名富貴和道德品质的互不相容。做官的人多半是驕奢淫泆，不仁不义的。《儒林外史》的作者就这样告訴我們，官僚和劳动人民的生活，从精神到物质都是对立着。虽然作者由于世界观的局限，不能清楚地理解封建統治阶級的貪婪横暴是造成人民饥餓和痛苦的主要原因，然而通过对于官僚无耻和丑恶的揭露，我們可以察觉到作者对于当时的政治制度是有一定程度的不滿的。

《儒林外史》并不只是消极地单純地揭发和諷刺。吳敬梓对人生有較高的要求，他依据自己的理想进行观察和批判。他看不惯当时封建社会的特殊混乱状况，他用理想了的封建秩序去衡量人生，要求人生。換句話說，他用孔孟儒家的思想，即封建地主阶級还在和奴隶主展开斗爭的崛起阶段的思想家的思想，来批評封建后期紊乱的社会政治。綱常名教是封建的卫道者所維护的。但是，范进在母亲死了之后，吃飯时連銀鑲杯箸甚至象牙筷子都不敢用，表面看起来居丧十分尽礼。但是对着滿桌酒菜，他在燕窝碗里单单拣了一个大虾元子送到口里，就揭露了这个孝子的孝行的虛伪性。以为了"嗣續大計，无可奈何"，在孝行的幌子下自我解脫的杜慎卿口头宣称不爱好女色，說女人都不是好东西，但在实际上却是納妾还不够，更借評定旦角的优劣，大宴莫愁湖。严监生的小舅王仁說："我們念书的人，全在綱常上作工夫"，但是看到二百两紋銀时，綱常不見了，他慫恿严监生在自己亲妹王氏沒咽气之前，扶正了侍妾。这都是用封建思想和封建道德本身来指斥封建地主阶級的生活，就显得十分剛勁有力，說明这个制度的潰烂与崩塌已經为时不远了。

《儒林外史》还揭露了清代統治阶級的文化恐怖政策和封建婚姻制度的罪恶，諷刺了慳吝的地主，非議了淫泆的盐商，批判了一些“斗方名士”。它辛辣地諷刺了那些“斗方名士”，說他們存心依附官僚地主，帮閑打趣。他們认为“只要会做两句詩并不要进学，中举”，就可以同达官貴人来往，过不劳而获的寄生生活。像牛浦郎、权勿用、景兰江、赵雪斋、浦墨卿、支劍峰之流，他們口里动不动說：“我和你至交相爱，分什么彼此，你的就是我的，我的就是你的。”趋炎附势，奔走权門，热中名利，騙錢騙飯，就是他們的特点。

总而言之，《儒林外史》所揭露所抨击的事物主要就是这些。这是全书的精华。从吳敬梓在作品中所表現的思想看，这是进步的一面。但作者毕竟受到时代和他的封建地主家庭出身的限制，他完全不能理解知識分子必然要依附一定的阶級而生活这个眞理。他想让知識分子从剝削阶級中游离出来，过自食其力、个人奋斗的生活。这只是一种幻想。除此之外，他津津乐道礼乐一类封建政教，孝弟一类封建道德，以及什么阴功祖德，宣傳什么文采風流。这都是屬于落后的一面。至于三十八回写郭孝子寻亲，三十九回写青楓城大战和四十三回野羊塘大战，只能算作作者的敗笔。这不仅仅由于作者对这方面生活不熟悉，描写得不眞实，而最重要的还是因为这些地方反映了作者思想落后或反动的一面。

吳敬梓的思想的确存在一些弱点，封建正統儒家思想相当濃厚。但是当人民还在封建統治者的殘酷的高压政策下，敢于尖銳地揭露那个社会中的丑恶事物，有力地抨击造成那些丑恶人物的丑恶的封建社会的某些制度，沒有勇气、沒有叛逆的决心是办不到的。

第三节 《儒林外史》的艺术特色及其影响

程晋芳《勉行堂詩集》卷九《哭吳敏軒》云："板桥倦柳絲絲在，誰倚春風咏麯尘？"在"麯尘"下加注說："君詩有云：'遙思二月秦淮柳，蘸露拖烟委麯尘。'为时所称。"程晋芳所引的两句詩，見于《文木山房集》的《滁州旅思》。的确，吳敬梓作为一个詩人，在刻画景物方面是十分出色的。同样，他这种刻画景物的本領也表現在小說《儒林外史》里。他描写王冕在七泖湖边放牛时說：

> 那日，正是黃梅时候，天气煩躁。王冕放牛倦了，在綠草地上坐着。須臾濃云密布，一陣大雨过了。那黑云边上鑲着白云，漸漸散去，透出一派日光来，照耀得滿湖通紅。湖边上山，青一块，紫一块，綠一块。树枝上都像水洗过一番的，尤其綠得可爱。湖里有十来枝荷花，苞子上清水滴滴，荷叶上水珠滚来滚去。王冕看了一回，心里想道："古人說，'人在画图中'，其实不錯。"

不是为了描写風景而写風景，而是給一个小画家，将来会成为清高脫俗的人物，安排一个美丽幽雅的环境，这里諧和美滿的田园情調和人物內心一致。这一描写手法在中国封建时代的小說中是不多見的。因此，把同情和贊美的人物安排在一个詩情画意的背景里面，描写他們的心情和思想同自然景物的融洽，就要算这部小說在艺术風格上的一个特色。不过这个特色虽然在《儒林外史》中常見，但还并不是突出的特色。

最突出的特色是諷刺。魯迅在《中国小說史略》中說："迨吳敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指擿时弊，机鋒所向，尤在士林；其文又戚而能諧，婉而多諷；于是說部中乃始有足称諷刺之书。"这就是說，《儒林外史》达到中国古典文学的諷刺艺术的高

峰。吳敬梓在任何場合下，对他所諷刺的对象的态度总是严肃的。如对馬二先生的热中举业、执迷不悟，作者虽然沒有显明的嘲諷，但是借他的口說，孔子要是和他同时活着，也得赶考，以及写他游覽西湖唯一注意的只是自己的八股选本，这就比明显的嘲弄更深刻。又如周进看范进的試卷，初看感到文理不通，直到看第三遍时，才发現是天下至文，一字一珠。范进听到自己中举的消息，竟至发疯。这些由于作者諷刺之中有怜悯，竟使人感觉到这种人物不是可憎而是可怜。《儒林外史》中有一段关于王玉輝的女儿殉夫自杀的描写，是十分深刻的。王玉輝鼓励他的女儿自杀殉夫，說是"青史留名的事"。后来女儿死了，他仰天大笑說："死得好！死得好！"但到了人們送他的女儿入烈女祠举行公祭时，他却"轉觉伤心，辞了不肯来"。此后出游外地，仍然"悲悼女儿，凄凄惶惶"。看到一个穿白的妇人，想起女儿，"心里哽咽，那热泪直滚下来"。对于王玉輝的迂腐，作者主观上譏笑的意思并不明显。但通过王玉輝內心的矛盾的揭露，却有力地刺伤了这个"做了三十年的秀才"的"迂拙的人"的身上的封建道德。吳敬梓諷刺艺术的高超处，就在于諷刺意味是通过情节的发展自然地流露出来，不需要作者自己直接說出，最后終归让他所塑造的人物可笑的嘴臉在讀者面前或明或暗地呈現出来。有时甚至极可鄙可笑之事，作者也不直接露面加以訕笑。例如匡超人自吹自擂說自己选文章选得好，名气很大，向牛布衣說："五省讀书的人，家家隆重的是小弟，都在书桌上香火蜡烛，供着先儒匡子之神位。"接着牛布衣笑道："先生，你此言差矣！所謂先儒者，乃已經去世之儒也。今先生尙在，何得如此称呼？"匡超人紅着臉道："不然，所謂先儒者，乃先生之謂也。"牛布衣見他如此說，也不和他辯。这眞是婉而多諷了。

吳敬梓諷刺的矛头虽然总是直接落在某一个人的身上，但体現在人身上的罪恶归根到底是社会的产物。魯迅說得好："非傾向于对社会的諷刺，即堕入傳統的'說笑話'和'討便宜'。"如写严监生临死时，因为多点了一根灯草，便伸着指头迟迟不肯瞑目。这就不仅仅是严监生个人特殊性格，而是反映了地主阶級极端慳吝的本质，是具有普遍性的。范进的母亲，日夜都梦想发財致富，一旦房屋、田产、衣服、杯盘天外飞来，竟高兴得痰迷心竅而死。这个老妇人死得当然很可笑的，然而追根究底，眞正置她于死地的是科举制度。

《儒林外史》还有一个艺术特色，就是善于在复杂的生活現象中挑选典型性的情节来表現性格，而这些情节正是日常发生、普遍存在着的。如严貢生吹噓自己"为人直率，在乡里之間，从不曉得占人寸絲半粟的便宜"，話正說着，一个"蓬头赤足的小厮走了进来，对他說：'早上关的那口猪，那人来討了，在家里吵哩。'严貢生道：'他要猪，拿錢来！'小厮道：'他說猪是他的。'"猪羊鸡鵝走进人家宅舍是經常发生的事情，严貢生关了别人的猪，向人勒索錢，就典型的表現了地主阶級的貪婪横霸的性格。关于严貢生賴船錢的描写也是同样精采的例子。由此可以看出。吳敬梓善于运用現实主义的手法进行諷刺描写。虽然《儒林外史》中也用夸張的手法，但更多的是白描。作者所描繪的事物总是"常見的，平时誰都不以为奇的"，而一經指出便觉"可笑、可鄙、甚而至于可恶"。

《儒林外史》在組織結构上也有自己的特色。首先是沒有一个貫串全书的主角。作者让众多的人物分别表現时代生活的某一个别方面，而把他們集合在一起时就反映出了时代的社会的多方面的生活面貌。但是沒有主角并不等于前后、首尾沒有关联和呼应。全书对于人物、故事次序的安排和情节的照应，还是有

的。举例說，三十四回杜少卿解釋《女曰鸡鳴》說："妻子想做夫人，想不到手，便事事不遂心，吵鬧起来。你看这夫妇两个，絕无一点心想到功名富貴上去，彈琴飲酒，知命乐天。"話剛說完，蘧駪夫道："这一說果然妙了。"蘧駪夫是誰呢？就是十一回和魯小姐結婚被这位"才女"用制艺难住了的新郎，而这位"才女"发觉丈夫对于制艺不在行，自己做不了夫人，感到"誤我終身"，这情景恰恰和杜少卿所讲《女曰鸡鳴》中的人物的生活相反，因此蘧駪夫这一声喝采，前后呼应，現出作者的匠心。事实上，《儒林外史》在形式上虽无貫穿全书的主角，但每一个人的故事起訖，一环套着一环，內在的联系显然是存在的，因此故事情节并不見出松散。

一般說来，《儒林外史》反映的社会生活頗为广闊。封建社会中各种不同品质的人都可以在这里面照照鏡子，认識自己。惺园退士的序言說："愼勿讀《儒林外史》，讀之乃觉身世酬应之間，无往而非《儒林外史》。"他指出人們通过《儒林外史》可以认識封建社会中形形色色的人物和生活，并提高人們辨别各种类型的知識分子的能力。所以《儒林外史》在过去的社会生活中影响是很大的。

在《儒林外史》以前，戏曲小說中有时采取科举制度下讀书人的生活作为题材，也是有的；不少笑話和民間故事往往諷刺举人秀才。明清以来反对科举时文的进步思想也对吳敬梓有影响。吳敬梓在这个基础上更集中更广泛地描写了科举制度和各种类型的知識分子的活动，得到最大的成功，超越了前人。可以这样說：《儒林外史》继承了古代先进思想家指摘时弊的光荣傳統。它在中国文学史上的影响，也是这一光荣的战斗的傳統的继續发揚。晚清的譴責小說如《官場現形記》、《二十年目睹之怪現状》等，无疑受到了《儒林外史》很大的影响。但是这些作品沒有吸收它的全部精华而显得粗糙和浮淺。

第七章 《紅 楼 梦》

第一节 《紅楼梦》的作者

《紅楼梦》的作者曹雪芹(1716?—1763①)，名霑，字梦阮，号雪芹，又号芹圃、芹溪。他的先世原是汉人，但很早就入了滿洲正白旗內务府籍。他的家庭从曾祖开始，一直到他父亲一代，都是世襲江宁織造(当时的財賦要职)。康熙皇帝五次"南巡"，曾經有四次住在他的家里，由此可見曹家的豪华以及与皇室关系的亲密。

曹雪芹的家庭除了是一个"百年望族"之外，还是一个具有文学教养的"詩礼之家"。他的祖父曹寅，是当时有名的藏书家。著名的《全唐詩》，就是由他主持刊印的。他自己也能写作詩詞戏曲，有《楝亭詩抄》等著作。

曹雪芹的少年时代，經历过一段极为富貴豪华的生活。但是，这一段生活并不太长，由于他的父亲因事受到削职、抄家的处分，曹家便急遽走向衰落。等到曹雪芹成年以后，他的家庭已很破落，他住在北京西郊，过着"举家食粥酒常賒"的日子。

貴族家庭給曹雪芹带来了两个主要方面的影响。一方面是：

① 一說卒于一七六四年。

在他的身上烙下了許多难以磨灭的阶級印記，使他和自己的阶級之間存在着許多难以斬絕的溫情眷念，特别是在他的世界观上感染了許多虛无的、悲观主义的色彩；另一方面、也是更为重要的一方面是：貴族家庭由极盛而走向极衰，这一巨大的变化不能不在他的思想感情上也引起变化。貧困的生活体驗使他对自己出身阶級的腐朽丑恶有了认識，并促使他对自己所經历过的一切去作痛苦而深刻的回顾。

值得注意的是，曹雪芹所經历过的一切，不是普通的生活經历。他所生长的家庭，是一个与宫廷关系至为密切的豪門望族。因此，曹雪芹的家庭比一般官僚地主家庭更是充分地表現了剝削阶級的腐朽本质，更是集中地反映着当时社会矛盾的复杂关系。在这里，曹雪芹便利地看到了、或者是感受到了許多重要历史社会現象的折光。这样，他所經历过的一切兴衰变化，就有了異乎寻常的意义，而为他的創作先天地准备了良好的生活基础。

可惜有关曹雪芹生平，傳留下来的材料很少，我們还不能从更多的方面去探索这个偉大作家的創作道路。根据現在所能看到的一些极有限的零星記載，我們仅能窺見他的为人的一个极为粗略的輪廓：他工詩、善画、嗜酒、狷傲。写作《紅楼梦》时，生活很是窘困。最后，在写到八十余回快要完成的时候，因貧病无医，再加上爱子早殤，以至伤痛过度而死。

《紅楼梦》初名《石头記》。开始以手抄本的形式在社会上流傳时，就立刻受到人們的珍爱。后来（乾隆五十六年、五十七年），程偉元把它和高鶚所續写的四十回合在一起，用活字排印了两次，这样，《紅楼梦》便由北方到南方大量地流行起来。

《紅楼梦》后四十回的作者高鶚，字兰墅，一字云士，别号紅楼外史，汉軍鑲黃旗人。在乾隆、嘉庆两朝，曾先后做过內閣侍

讀、刑科給事中等官职，著有《兰墅詩鈔》、《硯香詞》、《兰墅文存》等书。

高鶚的續作，无論在思想上和艺术上都比不上前八十回，但由于在續写时，在賈宝玉和林黛玉的愛情故事这一綫索上大体遵循着曹雪芹的原旨，完成了悲剧的主题，又由于在某些重要情节上处理得宜，因此續作一般能够給人故事大致完整的感觉，而且产生了艺术感染力量。它对扩大《紅楼梦》的流行以及加强这部作品的社会影响，起了积极的作用。

第二节 《紅楼梦》对封建社会的批判

《紅楼梦》主要写的是一个悲剧的愛情故事。它以愛情故事为中心，联系着广闊的社会背景，揭露出封建統治阶級的奢靡丑恶，并从而展示出封建社会必然走向崩潰的历史命运。

那一历史时期的許多重要社会景象，在《紅楼梦》里，除了通过愛情的悲剧以外，又通过一个貴族大家庭的兴衰变化，把它复杂曲折地反映出来。作者在书中一开始便把讀者带进那个弥漫着金光玉色但却充滿了眼泪和不幸的荣国府里。

荣国府，这是一个由少数封建主子和数百个奴僕所組成的封建貴族大家庭。在那一道“竟将大半条街占了”的圍墻里面，正起伏着那一社会不得不发生的种种矛盾和冲突。私有制度使人与人之間所造成的互相仇恨、猜忌、欺詐、傾軋、爭夺等等的現象，在这里是每天每日地发生着。而这一切，都勉强地被統一在森严的封建秩序和隐藏在封建“家庭关系上面所籠罩着的溫情脉脉的紗幕”里。这里的数百个男女，每天所忙碌的可算只是为了一件事——如何享乐，如何設法让封建主子們排遣掉那感到

太长太腻的光阴。維持这一家族浩繁开支的，主要是依靠封建地租剝削。这个家族，除了每年需要向农民榨取为奢侈生活所需要的形形色色的实物地租之外，还需要榨取大量的貨币地租。这种情形，曾生动地表現在“烏进孝繳租”(第五十三回)那一段描写中。当賈珍看过那一大笔賬单，先是滿不高兴地說：“这够做什么？”接着，地主阶級的剝削面孔就更加摆出来了：“这一、二年里賠了許多，不和你們要，找誰去？”

但是，当荣国府的封建統治者們沉浸在“膏粱錦綉”的享乐生活中时，在大观园圍墙的外面，正是“水旱不收，盗賊蜂起”的岁月。到后来，当农民的血汗已被榨干，供应不上封建主子揮霍的时候，这个家族就不得不依靠典当、变卖等办法来維持那虽經一再減縮但依然是豪华的生活場面了。因此，这样的一个“花柳繁华之地，溫柔富貴之乡”，正像它所寄生的那个封建社会一样，原是一条“死而不僵”的“百足之虫”，那“树倒猢猻散”的趋势，渙散的人心，不仅压迫着封建主子，而且也通过不同的人、不同的理解一直深入到底层奴僕們的心里。丫头小紅就曾經对这个家族发出这样的憤慨：“千里搭长棚，沒有不散的筵席，誰守一輩子哩？不过三年五載，各人干各人的去了。”管家的少奶奶凤姐也說：“出去的多，进来的少，总繞不过弯儿来”、“咱們一日难似一日，外面还是这样讲究”。連局外之人，那个古董商冷子兴也看得非常清楚：“外面的架子虽沒倒，內囊却也尽上来了。”

外表煊赫內里干枯的荣国府，可以說是一个封建时代的統治阶級的象征。当时的封建統治阶級尽管极力粉飾太平，企图維持表面的“盛世”，可是实际上它本身已腐朽不堪，酝釀着种种行将爆发的危机。封建統治阶級借以支持它的統治的法制、道德、观念等等，都日益暴露出其不合理性，使人感到难以忍受。

荣国府的兴衰变化，正是曲折地反映着那一时代的历史趋势。

和这个貴族家庭直接或間接地联系在一起，《紅楼梦》又广闊地揭露了封建社会里的种种黑暗現象。在那里，賈府的亲戚、身为“皇商”的花花公子薛蟠，打死人“便如沒事人一般”，自謂“花上几个臭錢沒有不了的”；貪酷的封建官吏賈雨村，为了結交豪門，想夺取石呆子手中的十二把扇子，便无辜地害得他家破人亡；滿面笑容的凤姐接过三千两銀子的賄賂，便拆毁了張金哥的婚姻，神不知鬼不觉地害死两条人命，接着又作弄死尤二姐；賈珍、賈璉、賈蓉这一群賈府的“爷儿”們，在那里更是毫不掩飾地过着荒淫无耻的生活。通过这許多形形色色的描写，《紅楼梦》生动地揭露出：那一社会装璜、修飾得最漂亮的地方，原来是最骯髒、最見不得人的所在。在那个充滿了“詩书翰墨之香”的賈府里，封建社会的文明，只不过是給許多犯罪行为披上了一件精致的、柔軟的外衣。

曹雪芹还善于在那些看来是平常的生活現象后面，展示出它的不平常意义。他在《紅楼梦》中通过大量的日常生活細节描写，刻划出封建統治阶級的腐靡透頂的生活，并从而揭露出封建社会从根干到枝叶的全部腐烂。譬如刘姥姥游大观园，书中細致地描写了荣国府里的一飲一飯，那种豪华奢靡的生活排場，不禁使刘姥姥惊叹地說：“这一頓的錢，够我們庄稼人过一年了。”元妃归省，书中以最繁华最热鬧的文字，細致地描写了充滿在这个貴族家庭中的細語溫情和节日气氛，但是那种繁华热鬧并不是眞正的欢乐，在那里面隐藏着难以抑制的凄酸。元春曾对賈母等这样說：“当日旣送我到那不得見人的去处，好容易今日回家，娘儿們这时不說不笑，反倒哭个不了。一会子我去了，又不知多早晚才能一見？”这种强顏欢笑的心情，正是更加透露了元

恭心里的痛苦。在这里，《紅楼梦》通过这个取得那一社会特殊尊荣但却因此带来更多眼泪的少女，把批判的笔鋒指向了封建統治的最高层。

《紅楼梦》，这是一部对封建时代的生活深恶痛絕和憤怒抗議的书，是一部对封建社会予以全面批判的現实主义杰作。那个社会里的一切，无論是典章制度、道德法律、文化教育、宗教寺院、思想观念以至風俗习慣等等，曹雪芹都在《紅楼梦》中作了广泛而深刻的接触，并且以一个偉大作家所特有的艺术力量作出現实主义的批判。

在中国文学史上，还很少有几部作品，能够像《紅楼梦》这样气魄闊大地从整个社会的結构上揭露出封建制度的全部腐敗。

第三节　《紅楼梦》的主要人物形象

曹雪芹对他所生活的封建社会，出色地完成了艺术上的批判任务。但是，《紅楼梦》的价値，并不仅止于此。它又对生活中进步的、光明的一面，对那些反对封建主义生活道路的叛逆者，特别是对違背了封建礼教的爱情，作了热情的歌頌。

作者在《紅楼梦》中塑造出两个男女主人公的光輝形象——賈宝玉和林黛玉。与此相对立，又創造出一个具有高度典型意义的人物形象薛宝釵。通过这三个人物性格的刻划以及他們复杂的爱情关系，曹雪芹又以罕有的艺术力量展开了富有社会意义的矛盾冲突。

賈宝玉是曹雪芹着力最多、寄托最深而貫串全书始終的人物。根据考证，在这一形象中，有着作者的亲身体驗。但是，这

一典型人物絕非作者的实录自傳，而是作者根据現实生活中同类人物加以概括，用自己的想象来加以补充，并且經过艺术加工而創造出来的完美的艺术形象。

在这一人物的身上，最突出的东西就是他始終在封建主义的精神道德所規定的范圍以外行动。他反对科举，不願意走"仕途經济"的封建生活道路。所謂"行为偏僻性乖張"，成为他性格的特征。然而，正是因此愈是显出他性格上的动人的光彩——反封建主义的叛逆精神。

《紅楼梦》从多方面表現出这一人物的叛逆性格是与环繞在他周圍的現实生活有着紧密而复杂的联系的。作者深刻地写出了这是一个就像生活本身那样丰富复杂、然而又是經过高度集中的活生生的典型形象。

出身于"钟鳴鼎食之家，詩书簪纓之族"的賈宝玉，像荣国府中所有的封建主子一样，也是毫不例外地过着剝削阶級的优裕生活。因此，他的身上烙着許許多多难以磨灭的阶級印記。在他的生活中充滿了粉淡脂紅、春花秋月的貴族公子的生活情調。

但是，这个被嬌养在膏粱錦綉中的貴族公子，却缺少一件东西——自由。荣国府的圍墙，原来是环繞在这个貴族公子四周的一道铁栏。从他出生以来，那些用"溺爱"、用"尊寵"、用"嬌貴"、用"詩教"、用"礼法"等等所組成的一套封建教养，随时随地都在束縛着他的一举一动。因此，賈宝玉对自己所生活的环境，时常从心底发出这样的怨訴："我只恨我天天圈在家里，一点儿做不得主，行动就有人知道，不是这个拦就是那个劝的，能說不能行，虽然有錢，又不由我使。"他又自恨"生在侯門公府"而沒生在"寒儒薄宦"之家。

不仅如此，封建統治者为了把賈宝玉訓练成自己阶級的忠

臣孝子，还对他实行着暴力的封建管制。这种封建管制的执行者便是他的生父賈政。他是一个封建主义最忠实的信徒。因此，他对賈宝玉叛逆的萌芽是最为敏感最为认識的，所采取的鎮压手段也是最为毒辣，最为坚决。在那一次为了賈宝玉結交艺人所作的痛打中，他就說过："不如趁今日結果了他的狗命，以絕将来之患。"

由于封建家族內部矛盾所造成的許多空隙，使得賈宝玉的許多反封建主义的思想行为不仅沒有被賈政及时制止，而且还得到生长和发展的机会。由于賈母对賈宝玉非常溺爱，把他嬌慣成"无人敢管"的爱孙；这既使賈政对賈宝玉的封建压迫不得不又在封建主义的孝道面前松弛下来，同时又造成賈宝玉特殊的生活习慣——"在內幃厮混"。

"在內幃厮混"，使賈宝玉得到"逃学"的机会，可以不必規規矩矩地去接受严格的封建教育；又使他能够例外地以男性的身分，生活在"大观园"这个女儿国里。在骯髒腐烂的荣国府中，这是一块比較干凈的地方。成天成日在这里討生活的賈宝玉，虽然沾染上許多脂粉气，不过那个社会里像恶疾一般流行着的种种腐化堕落的毒菌，却在这一道"內幃"的隔离下，使这个貴族公子較少受到傳染。而且，那一群比較单純、洁白的少女，尤其是那些来自社会底层的婢女們，她們身上所保存的下层人民的优良品质，又在默默之中使他受到感染。

于是，看慣了荣国府里丑恶男人的賈宝玉，对那些受着封建势力压迫的少女，分外地覚得美丽可爱。用他自己的話来說，这就是：

女儿是水做的骨肉，男人是泥做的骨肉。我見了女儿便清爽，見了男子，便覚浊臭逼人。

这种"見了女儿便清爽"，以及由此所产生的那种溫柔的爱怜，是賈宝玉性格上一个非常鮮明的特征。正像一切个性都有着社会的阶級的內容一样，在賈宝玉的这个性格特征里，深含着对"男尊女卑"封建秩序的反抗，同时也深含着对受封建压迫的妇女的同情。而这种反抗和同情，又是带着賈宝玉那种怜紅惜翠式的貴族公子生活方式表現出来的。

生活在大观園里的賈宝玉，虽然較少受到賈政的封建管制，但他并不能根本摆脫那一时代环境的压迫，特别是封建主义的精神压迫。因此，他时时想在思想上找寻一条出路。由于当时社会条件发展的不成熟，还沒有产生出較完整的对抗封建主义的社会思想体系。因此，賈宝玉曾經頗为苦心地去进行探索，他有时整日价"杂学旁搜"，跑到中国古典哲学中去探求人生的"解悟"，又玩了一些"参禪悟道"的把戏，可是却始終不能找到对抗封建主义的思想武器，或求得精神上的解放。于是，他便对封建統治思想干脆加以大胆的怀疑。他說："只除明明德外无书，都是前人自己不能解圣人之书，便另出己意混編纂出来的。"又說："除四书，杜撰的太多，偏是我在杜撰不成？"这些都深刻地反映了賈宝玉急于突破封建傳統思想的焦躁心情。賈宝玉对封建傳統思想的憎恨，必然要扩展到受这种思想支配的人和体現这种思想的某些社会制度。这样，在他的思想上，就出現了一道引人注目的光彩。他把那些匍匐在"功名仕进"底下的所謂"讀书上进"的人，痛駡为"祿蠹"、"国賊"；他自己更是"懶与士大夫諸男人接談，又最厌峨冠礼服"，一提到"科举"、"立身揚名"、"仕途經济"，便要按捺不住地激憤起来，說那是"混賬話"。他又把所謂"君子杀身以成仁"的封建最高道德，駡得一錢不值：

人誰不死？只要死得好。那些鬚眉浊物，只知道"文死諫、武死

战"这二死是大丈夫的死节，便只管胡鬧起来，那里知道有昏君方有死諫之臣，只图汗馬之劳，猛拚一死，将来棄国于何地！

賈宝玉对封建主义的精神道德所作的怀疑和否定，虽然本身仍带有封建主义的观点，但在当时的历史条件下是很可貴的。

由于时代的和阶級的限制，賈宝玉并沒有能够从封建統治思想中眞正突破出来，在他的身上还有着很多旧的思想意識和旧的社会影响。譬如，封建君主和所謂"圣人"在他的思想中，还是居于神圣的地位，而宗法社会的一套倫理观念尤其对他有着頑固的影响。因此，他虽然"并不想自己是男子，須要为子弟之表率"，但对于"父亲伯叔兄弟之倫，因是圣人遺訓，不敢違忤，只得听他几句"。更值得注意的是，在賈宝玉的身上还有着很重的阶級惰性，他在那种珠圍翠繞的生活里，常常容易失去和封建主义斗爭的銳气，并且还常常感到"只管安富尊荣才是"。

使得賈宝玉的叛逆性格发展到一个貴族公子所能达到的最大强度，并且最后終于和封建貴族家庭决裂，是因为他和林黛玉发生了强烈的、然而又是被封建势力摧毁了的爱情。

林黛玉也是一个封建阶級的叛逆形象。她出身在一个世襲侯爵的"书香門第"，因为自幼父母双亡，便以一个亲戚的身分长期寄居在賈府里。这个自尊心极强的少女，处在依人为活的境况下，非但絲毫不改变她的"孤高自許"的性格，而且更加敏感和多疑地注視着周圍，唯恐有人对她怀着歧視和輕蔑。寄人籬下的生活，在她的內心深处結成解不开的隐痛。她不安于这种命运，但又无法摆脫这种命运。因此她經常自叹自怜，触景伤情。大观园里的繁华热鬧、别人家中的笑語溫情，乃至自然界的秋風夜雨，落花飞絮，无一不在她的心里挑起无限的伤感和凄楚。

于是，“多愁善感”便成了这个少女的性格特征；而流泪，更是成了她生活中的常事。

林黛玉的这个性格特征，是和她所处的封建社会分不开的。在那一时代，妇女的命运本是不能由自己来决定，依人为命的林黛玉更是感到了自己的如同“落花”一样薄命的身世。

由于林黛玉和賈宝玉从小生活在一起，“耳鬓厮磨”，性格相投，特别是在反封建主义这一点上有着共同的要求，因此他們終于由两小无猜发展成为生死相恋的情人。

但是，爱情并沒有給林黛玉带来很多幸福，而是使她愈来愈沉重地感到封建势力的压迫。在那一时代，自由恋爱被普遍地认为是一种不道德的行为，出身封建阶級的林黛玉自然更是受着这种观念的支配；因此，她經常处于这样的心理矛盾中：一方面热切地要求賈宝玉在她的面前傾吐衷腸，不断地考驗着賈宝玉爱情的忠誠；但当賈宝玉赤裸裸地向她表示爱情时，她又是“气得說不出話来”，认为那是“胡說”、“欺侮”等等。尽管如此，她的爱情終于还是突破自己的封建意識，继續向前发展。最使林黛玉感到給爱情带来沉重压迫的，还是以賈母为首的一群封建家长所組成的封建势力。她和賈宝玉的爱情虽然愈来愈坚定，并且有过明显的表露（如有一次賈宝玉誤以为她要回南方去，便吓得昏厥过去），但却始終得不到賈母等的认可。不能由自己来决定婚姻的痛苦，深深地折磨着林黛玉。她最后不得不把全部希望寄托在封建家长的意旨上。可是，以賈母为首的封建家长們，在长期的日常生活观察中，已經对林黛玉的不合封建閨范的“脾性儿”愈来愈感到不喜欢，乃至产生厌恶，而对和她的性格相反的薛宝釵，却非常好感。因此，在最后决定賈宝玉婚娶对象的时刻，賈母、王夫人等便采取凤姐的“奇謀”，用“掉包儿”的詭

計，偷娶了薛宝釵。

就这样，封建勢力无情地摧毁了林黛玉的爱情，同时也摧毁了这个少女的生命。而賈宝玉也以“出家”来和他的封建貴族家庭作了彻底的决裂。至于薛宝釵，也沒有得到好的命运，她落入了在那一社会里說来是凄凉的守寡生活。

薛宝釵是曹雪芹以精雕細琢的笔力所創造出来的又一个主要人物形象。她在日常生活中的一言一行，不像林黛玉那样地完全任随眞实感情的流露，而是常常来自深隐的心机。她处处“随分从时”、“裝愚守拙”，一举一动都显得很是“端庄賢淑”。所以在荣国府那样一个人事复杂、矛盾交錯的环境中，她却独能取得人人的欢心，連那个几乎对一切怀着忌恨的赵姨娘也称贊她“很大方”、“会做人”。

“会做人”，这确是薛宝釵的性格特点。但是，在那一社会里，“会做人”必然要和虛伪連在一起，薛宝釵的許多表現正是如此。元妃从宫中送来一个灯謎叫大家分猜，她明明在心里感到“并无甚新奇”，却“口中少不得称贊，只說难猜，故意寻思，其实她早猜着了”。有一次，她在滴翠亭旁偷听了两个丫头在那里談的私心話，听完之后，忽然想起这样会对自己不利，于是便想出一个“金蟬脫壳”的法子——“故意放重脚步”，又口里叫着，假装追寻林黛玉，这样便巧妙地解脫了自己的干系，使那两个丫头誤以为：“了不得了，林姑娘蹲在这里，一定听了話去了。”

薛宝釵的虛伪的“会做人”，在它里面还隐藏着更为丑恶的剝削阶級的本质。当金釧儿被王夫人一掌打得投井自杀时，她和襲人一同听到这个消息。一聞此訊，即便是奴性十足的襲人也“不觉流下泪来”，但她只是感到“奇”。并且急忙撇下襲人，跑到王夫

人处来。誰知連王夫人这个冷淡寡情的女人也禁不住良心的譴責，感到心里不安。可是薛宝釵却面带笑容地說了許多安慰話，幷把全部罪过归之金釧儿的“糊塗”。又說：“姨娘也不劳关心，十分过不去，不过多賞她几两銀子发送她，也就尽主僕之情了。”

支配着薛宝釵的一切行为活动的，是深固的封建主义思想。

她是一个封建主义的忠誠信奉者。在大观园中，她一有机会就要宣傳封建妇女道德。她曾对史湘云、林黛玉等說：“咱們女孩儿家不认字的倒好”，“只該做些針綫紡績的事才是”；她更是諄劝賈宝玉去“立身揚名”，不可荒疏“仕途經济”的学問。

由于薛宝釵毕竟是一个未出閨閣的少女，在她的身上还保留着一些沒有被封建主义毒害尽透的东西。在和賈宝玉长期的生活接触中，終于产生了違反封建礼教的爱情。可是，活动在这个少女心里的爱情，幷沒有像林黛玉那样地冲破牢固的封建礼教观念向外奔泻，而是常常加以隐藏或克制。特别重要的是，賈宝玉对“仕途經济”这一套封建生活道路所采取的痛絕态度，不能不和她在思想上发生冲突。这一切，都給她对賈宝玉的爱情带来了矛盾。她和賈宝玉之間常常保持着若即若离的关系，正是这种矛盾的表現。这个矛盾，可以說一直到最后都沒有得到解决。最后，她虽然和賈宝玉結成夫妇，但幷沒有获得爱情的幸福，很快就落入守寡的命运。这是一个封建主义奉守者的悲剧。

《紅楼梦》除了上面所談到的三个主要人物形象之外，还創造了其他許多成功的人物形象。其中像凤姐、賈政、晴雯、襲人、尤三姐等等，都是生动的、具有典型意义的人物。曹雪芹通过这些人物的塑造，或揭露了封建統治者的丑恶，或反映出被压迫者所受到的損害和摧殘。

第四节 《紅楼梦》爱情的广闊社会意义

《紅楼梦》通过賈宝玉、林黛玉、薛宝釵这三个典型性格以及他們的复杂爱情关系，非常生动地展开了富有深刻社会意义的矛盾冲突。这是两种思想、两种生活道路的矛盾冲突。当最初的时候，賈宝玉并不是把全部热情都傾注在林黛玉身上的，他曾經一度搖摆在林、薛之間，常常是“見了姐姐就把妹妹忘了”。只有发展到后来，他对薛宝釵的思想性格有了清楚的了解时，才愈是感到格格不入，在梦中也不忘反对“金玉姻緣”之說；而对林黛玉的爱情也变得愈加坚定、愈加牢固。《紅楼梦》富有思想意义地表現出：賈宝玉和林黛玉是封建主义的叛逆者，正是因为这个叛逆，才把他們更深地引向爱情；同时又正是因为这个爱情才愈是加强了他們的叛逆。

由于《紅楼梦》所表現的爱情是这样的一种以反对封建主义（而不仅仅是反对封建包办婚姻）为其思想內容的爱情，所以它就比其他許多描写爱情的古代作品具有了更为广闊的社会意义。很多古代作品所描写的爱情，常常是建筑在“夫貴妻荣”这样的封建思想和生活追求上。所謂“她有德言工貌，小生有溫良恭儉”、“六宮宣有你朝拜，五花誥封你非分外”等等，都是以封建道德为爱情的結合标准，以封建主义的荣誉为爱情的幸福理想。而《紅楼梦》則完全打破了这样的思想局限，出現在书中的薛宝釵，她不仅具有那些作品所称贊的四件“德、言、工、貌”，而且还有过人的“才”。这是一位标准的封建佳人。然而，在曹雪芹的笔下，却使人感到那是一个沒有感动力量的“佳人”。賈宝玉正是为了她——这个“五花誥封”的追求者，才宁願去过冰冷的寺

院生活，而永远怀念着那个“从不劝他去立身揚名”的林黛玉，对他的反封建主义的人生道路采取同情和支持态度的林黛玉。正是在这里，《紅楼梦》所描写的爱情显示出它的高度的思想意义。

《紅楼梦》又深刻地表現出：賈宝玉、林黛玉的爱情悲剧絕不是某种偶然因素造成的。他們的爱情所以要遭到摧毁，是因为在十八世紀的中国封建社会里，他們的生活理想、他們的爱情方式还找不到强大社会力量的支持，因此，这一爱情悲剧是性格的悲剧，时代的悲剧，是反封建力量还敌不过强大的腐旧势力的悲剧。总之，爱情这个主题，在中国文学史上，曹雪芹把它用丰富的社会性的、政治性的內容充实起来、提高起来。他通过爱情深刻地接触到許多重大的、整体性的社会問題。

賈宝玉与林黛玉的反封建主义的爱情，虽然美丽动人；但是，这一爱情却又存在着許多时代的、阶級的缺陷。由于两个爱情的主角都是貴族官僚的儿女，在他們的身上存在着深固的阶級影响，他們对于寄生生活还有着很深的依賴性；因此，他們的爱情虽然是背叛着自己的阶級，但又不能离开这个阶級而存在。朱門綉戶的优裕供养、剝削阶級的有閑生活，經常逗引着他們的“閑愁万种”，于是，这一爱情便在很多地方显得过分的瑣細、纏綿和娇弱，同时又常常弥漫着一种空虛的梦一般的哀愁。

不仅是賈宝玉、林黛玉的爱情存在着时代的、阶級的局限，整个《紅楼梦》也存在着这样的局限。局限首先是表現在作家的世界观。曹雪芹对現实生活中的問題曾經在书中作出錯誤的哲学解答：“色空”。他在开卷第一回里就这样說过：“篇中間用‘梦’‘幻’等字，却是此书本旨，兼寓提醒閱者之意。”这种世界观上的局限，不可避免地要反映到作品里。于是，太虛幻境、青埂石、空

空道人等便以不調和的形象活动到作品的眞实中来，損伤了这部現实主义作品艺术上的完整，更使作品带上一层不能抹去的悲观主义的、宿命論的色彩。

以上所談到的这些局限所以沒有从根本上損害《紅楼梦》的偉大价值，是因为在曹雪芹的世界观中除了消极的一面以外，还有积极的一面，而且这一面是以优势的地位存在着。这主要是表現在曹雪芹对封建社会的丑恶以及被这种丑恶所压伤、所摧殘的各种美好的事物，怀抱着无限深沉的爱憎感情。这种爱憎感情，終于使他这个沒落貴族阶級的儿子，看出了自己出身阶級的腐朽和必然沒落的命运，并且无情地把它揭露出来。

曹雪芹也像他笔下的主人公一样，是一个封建阶級的叛逆者。正是因为这个叛逆，才喚起了作家創作热情，并且自觉地采取了現实主义的創作方法，而写出了一部偉大的杰作《紅楼梦》。总之，在当时的历史条件下，曹雪芹成功地完成了一个艺术家的使命。他在思想和艺术上提出了許多新的、前人沒有提出的东西。

第五节 《紅楼梦》的艺术成就

曹雪芹所以能对封建社会作出那样深刻的批判，首先是由于作家具有先进的思想；但是，假如作家缺乏极高的艺术表現能力，他作为一个艺术家的力量就不可能那样出色地发挥出来。曹雪芹一方面继承了前代作家的創作經驗；一方面又加以开辟和創造，把古典小說的創作艺术推上最高峰。

《紅楼梦》在艺术上的巨大成就，首先是表現在善于塑造人物，而且是成群地塑造出来。其中有很多人物，都是作家根据生

活第一次把它在中国文学史上創造出来的。那些人物无不血肉飽滿，个性鮮明。有些人物，作家虽仅寥寥数笔，稍加勾勒，也能給人留下很深的印象。还有值得注意的是，曹雪芹在《紅楼梦》中描写得最多的是妇女，而且主要又是写的那些在年龄、生活环境、生活方式等方面都很相同或近似的一大群少女。无疑，这种情形会給描写带来很大的困难。但是，曹雪芹不仅能够異常分明地写出她們各自不同的个性，而且对于某些性格比較类似而又有所差異的微細特征，也能纖毫毕露地鏤刻出来。譬如，平儿的溫馴柔和与襲人的溫馴柔和不同，史湘云的豪爽与尤三姐的豪爽又不同，而林黛玉与妙玉都是孤高成性，但她們又有所不同，一种是入世的孤高，一种是出世的孤高。在林黛玉的孤高中讀者感到热，而在妙玉的孤高中讀者則感到冷。

曹雪芹对于像林黛玉那样充滿詩情的女性，固然深深地感到贊賞，那些失去文化教养的丫嬛婢女，在他的笔下也同样显得非常优美动人。那个为了别人的不幸而自己深深痛苦的紫鵑，那个有着炭火一般的热情而被生生扑灭了的晴雯，都曾經把讀者感动得流出了眼泪。曹雪芹就是通过这許多人物形象的精心塑造，尤其是那些青春少女被摧殘、被毁灭的各种不同过程，无比深沉地向那一社会发出了責問的、抗議的呼声。

《紅楼梦》在艺术上的巨大成就，还表現在它所具有的那种不見人工痕迹的反映生活的本領。天然无飾，或者說巧夺天工，这是曹雪芹的一个很大的天才特色。在《紅楼梦》中，一切是显得那样的血肉飽滿和生气勃勃；一切是显得那样的紛繁多姿，然而又是那样的清晰明朗。生活，在《紅楼梦》中的再現，好像并沒有經过作家辛苦的提炼和精心的刻划，只不过是按照它原有的样子任其自然地流到紙上，就像一幅天长地闊的自然風光，不加

修飾地呈現在我們的窗子面前一样。其实，这都是經过作家的慘淡經营才能达到如此的境界。

《紅楼梦》在創作艺术上的特色是严格的現实主义。这部小說之所以显得那样自然，几乎看不到夸飾的痕迹，是和这一点关系至密的。作家在描写时，总是細致深微地然而又是高度概括地反映出生活的眞实面目。一人一事，从不加以簡单化的处理，正像他在开卷第一回中所說："俱是按迹追踪，不敢稍加穿凿。"正是因此，《紅楼梦》才显得那样的逼眞、天然渾成而又如同生活本身那样的丰富多采。

《紅楼梦》在艺术結构上也显得非常卓越。在书中，每一个情节、每一段章节的变換和运轉，就像一道蜿蜒的流水，只見奔流而不見它的生硬、中断和縫合之处。生活反映在《紅楼梦》中，就像它实际的情形那样，是一个互相联系、不可分割的整体。在那些千头万緒、参差錯綜的生活事件后面，都有它的来龙去脉和連貫的筋絡，正是所謂"草蛇灰綫，伏脉千里"。曹雪芹善于把森罗万象的生活拥抱在手里，次第展开，相互显現，而又不使其中断、散失。它首尾相应、百面貫通，几乎沒有什么可以从全书中提取出来而不損伤周圍筋絡的章节。在曹雪芹的笔下，許多故事和情节都是作为一个整体的复杂組成部分而互相交錯、此起彼伏地并存着。同时，这些情节和人物，又在继續不断地加以扩展、丰富、深化，并向一个总的方向运行。

魯迅先生曾說："自有《紅楼梦》出来以后，傳統的思想和写法都打破了。"这是一个非常精到的見解。曹雪芹确是有很多打破傳統之处，譬如《紅楼梦》在引人入胜时，不是依靠离奇曲折或紧張惊險的故事。而这，正是在他以前很多作家所慣用的手法。而且这种好奇立異，还曾經成为中国古典小說产生与发展的原

因之一。然而，曹雪芹却完全掙脫了这一傳統的束縛。在《紅楼梦》中，通常呈現在我們面前的总是一些日常的生活。就是在这些日常生活里面，矛盾和冲突正在发展，故事正在进行，人物的性格正在呈現。《紅楼梦》里面也描写了好些大事件和大波瀾，它們是日常生活自然发展的結果，是生活的意义和矛盾的集中表現。曹雪芹旣善于細膩逼眞地描写日常的生活，又善于以一支纵横变化的笔鋒，生动酣暢地描繪一些大事件和大波瀾。比如賈宝玉挨打和搜查大观园，都是写得极好的段落。他敢于正面去描写一些大場面，如賈政带着宝玉游賞新建成的大观园，元春省亲，賈府眷屬去清虛观打醮以及多次的大宴会，写来全不費力，而且那么清晰明朗，以前的小說作家很少能够达到这样高的成就。

在談到《紅楼梦》艺术上的巨大成就时，不能不提到它的語言。在这方面，《紅楼梦》很好地继承了中国古典小說的优秀傳統，而又超过了他以前的任何一个作家。它在語言上的特色是主要表現为洗炼、自然和富于表現力。还有值得注意的是，在《紅楼梦》中，占大量的是人物的語言。很多篇幅，差不多全是人物的对話，作家只用一些极簡洁的描写或叙述把它們連貫起来。在这里，人物語言显出了它无比的多样性和丰富性，呈現着变化万千的色彩。它們或长或短、或文或野，无不恰合某个人物的口吻。这些口吻的毕肖，使我們仿佛同时看到了人物的身姿、表情和动作（如凤姐第一次在书中出場）。曹雪芹特別善于通过那种密接的、不作任何輔助描写的日常生活对話——那些看来是很难进入艺术的家常絮語，让人物自己把我們一步一步带入他的心理世界，带入他所生活的社会的深处。因此，在人物語言的表現方面，《紅楼梦》继《水滸傳》之后，成为我国古典小說中的又一个最高典范。

第六节 《紅楼梦》的巨大影响

《紅楼梦》出世以后，它所具有的思想艺术力量，立刻惊动了当时的社会。人們讀它、談論它，对它"爱玩鼓掌"、"讀而艳之"；又为了品評书中人物"遂相齟齬，几揮老拳"；还有的青年讀者，为书中的爱情故事感动得"嗚咽失声，中夜常为隐泣"。《紅楼梦》不仅获得了广泛的傳播，而且还取得极高的声誉，当时有"开談不說紅楼梦，讀尽詩书是枉然"（得碩亭《草珠一串》）之語。后来有很多人来續《紅楼梦》。續书之多，在长篇小說中是打破紀录的。尽管續作一般思想陈腐，写得不好，但从此也可看到原书之深入人心。

但是，这部小說在当时也遭到封建官僚以及封建卫道者的猛烈攻击，說它是"淫书"，把它燒毁，还貼出告示来严禁，甚至咒駡曹雪芹身后蕭条是"編造淫书之显报"，等等。这些封建卫道者对《紅楼梦》的恶毒污蔑，正好說明这部小說具有着高度的思想艺术力量。毋怪这部小說不管遭到怎样的咒駡和焚禁，它依然在群众中广为流行，連那些封建官僚也說："严行禁止，率不能絕。"

《紅楼梦》除了具有以上所說的社会影响之外，它又引起人們研究的兴趣。在中国文学史上，还沒有一部小說曾經像《紅楼梦》这样地引起探索的热情。还在当时，就有所謂"紅学"。但是，这部小說所具有的深厚的社会意义和强烈的現实主义光芒，却长期被隐埋在新旧"紅学"家的种种唯心主义的魔障之中。"索隐派"把这部小說中所創造的人物故事，都归結成为眞人眞事的影射，因此他們的研究就是去进行猜謎或附会。与此相联

系，以胡适为代表的"紅学"家們，則是用繁瑣的"考证"把这部小說看成是一部作者自傳或作者身边瑣事的自然主义的实录，从而完全抹去这部小說所具有的思想价值及其客观社会意义。

这些唯心主义的論調，全国解放后，在馬克思列宁主义文艺思想的指导下，終于受到广泛而彻底的批判而宣告破产。

第八章　嘉庆、道光时期的文学

第一节　鴉片战爭前夕的社会經济、政治对文学的影响

从清仁宗嘉庆元年(1796)到清宣宗道光二十年(1840)鴉片战爭发生，在这将近半个世紀的时期內，中国的封建社会盛极而衰，进入了日薄西山的阶段。封建經济体系开始瓦解，資本主义經济成分在矿业、瓷业、紡織业等部門中成长起来。但資产阶級势力并沒有强大到足以推翻封建王朝統治的地步。所以，反映在文化上，先进的民主主义的思想还很微弱，社会上依然是封建主义的意識形态占据統治地位。

乾隆晚年，和珅当权，貪汚枉法，无恶不作。他的个人私产抵当时全国岁入十年以上，后来抄家时有“和珅跌倒，嘉庆吃飽”的諺語。嘉庆四年，洪亮吉上疏說：“十余年来，士大夫漸不顾廉耻。有尙书侍郎甘为宰相屈膝者；有大学士七卿之长，且年长以倍，而求拜門生为私人者；有交宰相之僮隶，并乐于抗礼者。太学三館，風气之所由出。今則有昏夜乞怜，以求署祭酒者；有人前长跪，以求讲官者。翰林大考，国家所据以升黜詞臣。今則有先走軍机章京之門，求认师生，以探取御制詩韵者；行賄于門闌侍

卫，以求傳递，代請藏卷而去，制就而入者。大考如此，何以責乡会試之怀挾替代？士大夫之行为如此，何以責小民之夸大貪緣？輦轂之下如此，何以責四海九州之营私舞弊？”从这种种現象看来，衰敗的情况在普遍出現。政治腐敗，財政困窘。农村破产，人民生活痛苦不堪。全国接連爆发了几次人民群众的武装反抗运动。其中，白蓮教領导的农民起义历时八年，此伏彼起，轉战湖北、四川、陝西、河南、甘肃等地，影响最大。它們撼动了清代統治阶級的統治基础。清代統治阶級經受了这些重大的打击之后，好像惊弓之鳥一样，訂下不少严酷的法律条文，对人民严加防范。例如，道光二年（1822）申禁民間私藏鳥枪、火器；六年（1826）命江苏、河南、安徽、山东等地查禁带刀持械者；十四年（1834）定民人私习鳥枪罪例等等。

在文化方面，前一时期的考据学和桐城派、阳湖派的余風瀰漫文坛。詩歌和散文的創作受到了直接的影响。当时一些作家的作品大都缺乏社会內容。由于提倡“意內言外”的常州派的詞風靡一时，受到些微影响的作家如邓廷楨等，写了一些爱国思想的作品。但在各方面成就較大的要算龔自珍。龔自珍生活在黑暗的社会中，感到沉悶和窒息，因而要求呼吸新鮮空气，要求变革。这是当时的进步的知識分子的思想的流露。

当时的最高統治者认为，“經为学問根柢，自应悉心研討；至諸子百家，不过供文人涉猎，已屬艺余”（《清仁宗实录》卷一〇四）。小說和戏剧更被他們一再明令禁止出版和上演。这在一定的程度上影响了嘉庆、道光时期小說、戏剧創作。

《鏡花緣》是这个时期的一部杰出的小說。它描写的海外遨游的幻想，以及它用朦朧的民主思想对現实生活所作的批判，都在一定的程度上受到了当时社会上存在着的資本主义因素的

影响。

戏剧方面也产生了不少从《聊斋志異》、《紅楼梦》改編的作品，另外还有一些以“雪恨”翻案为主旨的作品，周乐清的《补天石傳奇》可以作为代表。但在文人創作的杂剧、傳奇当中，一般都是文字枯窘，排場冷寂，思想內容很少具有进步意义。只有这时的地方剧在富有生气地发展着。

第二节 詩歌、散文

嘉庆、道光时期，詩歌創作方面受袁枚的影响很大。散文作者多守桐城师法。常州派的詞盛极一时，駢文也有部分勢力。

在散文方面，梅曾亮、管同等較有成就。梅曾亮（1786—1856），字伯元，江苏上元（今南京）人，著有《柏梘山房文集》。管同（1780—1831），字異之，江苏上元人，著有《因寄軒文集》。他們的文章的特点是条理清晰，文字洗炼，但思想性不强。梅曾亮《答朱丹木书》說：“惟窃以为文章之事，莫大乎因时。立吾言于此，虽其事之至微，物之甚小，而一时朝野之風俗好尙，皆可因吾言而見之。使为文于唐貞元、元和时，讀者不知为貞元、元和人，不可也；为文于宋嘉祐、元祐时，讀者不知为嘉祐、元祐人，不可也。韓子曰：‘惟陈言之务去’，岂独其詞之不可襲哉？”这在桐城派的文論上是一个发展，然而他的写作实踐沒有达到这个要求。他最吸引人的作品还是游記，如《游小盘谷記》、《缽山余霞閣記》都文笔簡洁，意象鮮明。管同的《餓乡記》有所寄托，不失为一篇可讀之文。管同、梅曾亮之外，焦循的文章也見称于时。焦循（1763—1820），字里堂，江苏甘泉（今揚州）人，著有《雕菰楼集》。他自称为文学习柳宗元，实际上受汪中的影响很大。他的詩质

朴有韵味，如《夕阳》、《买菊》，旧意翻新，尙不肤廓。

这个时期的詩人、詞人，成就較大的有舒位和項鴻祚。舒位（1765—1815），字立人，号铁云，直隶大兴（今北京市）人，著有《瓶水斋詩集》。他家境清貧，以館幕为生。《破被篇》說，“讀书万卷讀不破，走入破被堆中卧”，实际是自我写照。《賑災行竝示沈小如明府》、《鮓虎行》两詩風格奇博宏恣，对官吏公开譏刺。《答孟楷論詩三首》对当时詩歌的各种不良傾向，表示不滿。在《有題十首》中他說“秀才文选半，名士鯽魚多”，对于同时代的文士頗露諷嘲。《春雪》一詩：

> 春雪不可积，蕭蕭作雨声。風檐疎欲断，冰柱湿犹明。深巷晴双屐，高楼夜一檠。偶然問米价，頗悔未躬耕。

最后二句，意在言外，含蓄而有余味。項鴻祚（1798—1835），字蓮生，錢塘（今杭州）人，著有《忆云詞》。他的詞抒情的意味濃，多表現个人抑郁、伤感的情致。刻画景物亦工整。如“水天淸話，院靜人銷夏。蜡炬風摇帘不下，竹影半墻如画”（〔淸平乐〕）。此外，以詞見称的还有周济。周济（1781—1839），字保緖，号未斋、止菴，江苏荆溪（今江苏宜兴）人，著有《止葊詞》、《介存斋論詞杂著》。他的成就主要是在常州派詞的理論上有所发揮，詞写得并不高明。

这个时期在詩、詞、散文等方面成就最高的是龔自珍。

龔自珍（1791—1841），字璱人，号定庵，又名易簡，字伯定，浙江仁和（今杭州）人。他的祖父和父亲都在北京做官，母亲是著名文字学家段玉裁的女儿，因此他幼年就接触到經学。但是他目睹淸王朝的昏庸腐朽，“官吏士民狼艰狽蹶，不士不农不工不商之人十将五六，又或餐烟草，习邪教，取誅戮或冻餒以死，終不肯治一寸之絲，一粒之飯以益人”，感到“各省大局，岌岌乎皆不

能可以支日月”。他认为这是“衰世”，是一个有“能忧心，能憤心，思虑心，能作为心，能有廉耻心，能无渣滓心”（《乙丙之际著議第九》）的人的一切聪明才智都被扼杀的时代。这样，他就离开了外祖父的治学道路，从事經世致用之学，成为今文学派的重要人物。在这方面，他在《己亥杂詩》中說：

河汾房杜有人疑，名位千秋处士卑。一事平生无齮齕，但开風气不为师。

的确，在近代中国思想史、文学史上他开創了一种風气。这种風气就是他的朋友魏源所說“以朝章国政世情民隐为质干”和張維屏所說“誦史鉴，考掌故，慷慨論天下事”的風气，也就是梁启超說他写文章“往往引《公羊》义譏切时政，詆排专制”的風气。

尽管龔自珍在学風与文風上有开一代風气之先的功績，然而封建統治者却不喜欢这样的人物。他一生屡試不第，三十八岁才中进士。做了几任小京官，于鴉片战爭前夕，借口父亲年老，需要侍奉，辞官回到杭州。过了两年，客死于江苏丹徒县的云阳书院，沒有充分发揮个人的才学，就与世长辞了。

龔自珍的思想和文学創作都存在一定程度的矛盾，未能摆脫旧的影响。在他的身上，走資本主义的道路的要求和資产阶級的民主观念还不十分明确。他主張廢科举时文，但同时提出用諷书射策去替代。他提倡平等，在著名的《平均篇》里指出当时社会动蕩不安的根本原因是貧富不均，有均产的思想；但在七年后写《农宗》时，又主張按等級授人多寡不同的田亩，有的甚至根本不給与田亩，只能当佃农。在文学形式改革上，他也是不彻底的：“欲为平易近人詩，下笔情深不自持。”（《杂詩，已卯自春徂夏，在京师作，得十有四首》）他的詩文一般是宣傳他的政治主張，但是他的詞却不少是缺乏社会內容的、表現消极思想的艳丽之辞。这些缺点都

意味着启蒙思想家的世界观的局限性。当然，就追求个性解放，憎恨貴族社会的卑污，热烈要求改革来說，他毕竟还是当时的先进人物。

龔自珍的文学創作反映他的先进思想，主要表現在对于封建王朝黑暗腐敗的揭露和批評，以及坚持理想和个性解放的要求。統治集团的上层人物在他心目中是“縛草为形，实之腐肉，敎之拜起”的庸夫俗子。他有一首《咏史》詩，借古諷今，描繪了这些人物的丑恶面貌：

> 金粉东南十五州，万重恩怨屬名流。牢盆狎客操全算，团扇才人踞上游。避席畏聞文字獄，著书却为稻粱謀。田横五百人安在，难道归来尽列侯？

上层社会充斥了一批沒有志气也沒有骨气的趋炎附势、唯唯諾諾的人，他們旣不讲求农桑，对于劳动人民的貧困生活也不关心，只是一味附庸風雅，奔走权門，有时帮忙，有时帮閑。龔自珍在《己亥杂詩》中把在这类人統治下的人民的悲惨命运毫不掩飾地指点出来：

> 不論盐铁不筹河，独倚东南涕泪多。国賦三升民一斗，屠牛那不胜栽禾！

詩人面对着悲惨的人民生活，深深感觉到自己过着寄生的生活的可耻，因而产生內疚。他看到滿載人民的血汗的运粮船，怀着沉重的心情，低徊注視着劳动人民辛辛苦苦栽培出来的太仓粟米，在《己亥杂詩》中写着：

> 只筹一纜十夫多，細算千艘渡此河。我亦曾糜太仓粟，夜聞邪許泪滂沱！

吃人民的飯，吃得太多了，可是沒有替人民做一点事。这位曾經“自矜医国手”的詩人，現在面对封建制度的腐朽潰烂和民生凋

敝，只能开开单方，而不能下药。尤其是当他意識到他自己也和素所痛恨的貴族仕女一样消耗过太仓粟，这就弄得他不得不"夜闌邪許泪滂沱"了。血汗的榨取，殘酷的剝削，人道主义的自我譴責，共同构成了这首詩的主題的积极性，委婉地揭露了钟鳴鼎食之家的骯髒本质。

和一般文人的創作不同，龔自珍的犀利的笔鋒指向昏聵无能、驕奢淫泆的达官貴人时，摆脫了"清君側"的思想，不把政治腐敗的原因归咎于圍繞最高統治者皇帝周圍的官吏，相反的，他认为吏治的敗坏是皇帝自己的过錯。他的《古史鈎沈論一》說，官吏之所以寡廉鮮耻，是皇帝"去人之廉，以快号令，去人之耻，以崇高其身"的結果。而在《京师乐籍說》中指出，京师設置妓院是皇帝牢籠和腐化士流的阴謀詭計，也就是說，士流的腐朽无能正是皇帝的願望，皇帝戕賊的后果。龔自珍这个思想在当时政治权力集中于皇帝一人之手的局面下，是有战斗性的。正因这样，他"側身天地本孤絕"，而"即此难免群公瞋"(《十月二十夜大風，不寐，起而书怀》)，在混浊的官場中，他不得不退隐了。他的《尊隐》一文，表現了他对于以皇帝为首的腐朽統治絕望以后，期待着"山中之民，有大音声起"的一个新的局面的出現。

龔自珍沒有看到这个新的局面就死了。誠如他自己在〔金縷曲〕詞中所說："纵使文章惊海內，紙上蒼生而已。"他的"此生欲問光明殿"(〔桂殿秋〕)的理想不能实現，他深深感觉到四周环境的压力，因而追求个性解放成了他的詩歌散文中的另一情調。在这方面写得最动人而出色的，自然是《病梅館記》和《己亥杂詩》中的"九州生气恃風雷"那一首詩；此外小詞〔好事近〕("三界最消魂")也反映了这种情緒。《病梅館記》是一篇十分精采的小品文。作者强烈地譴責那种"斫其正，养其旁条，删其密，夭其稚

枝，鋤其直，遏其生气”的举动，而坚决的“疗之，纵之，顺之，毁其盆，悉埋于地，解其椶縛”，让梅树获得自由的舒展。这种对于梅树的描写，曲折地反映了他对于残酷統治的憤慨和要求改革的迫切。《己亥杂詩》說：

> 九州生气恃風雷，万馬齐瘖究可哀！我劝天公重抖擻，不拘一格降人材。

要使宇宙生气勃勃，不是死气沉沉，必須要“不拘一格降人材”，每个人都意气風发，自由地参予創造新的局面，若是老靠高压的統治，弄得“万馬齐瘖”，沒有什么好处的。这里，作者正像《尊隐》一文中所描写的在“灯烛无光，不聞余言，但聞鼾声，夜之漫漫，鶡旦不鳴”的时候，有“大音声起”，召喚風雷来打破黑暗无边的大地的沉寂，使人人获得光明和自由。

龔自珍要求个性解放是和归眞返朴这个思想有联系的。病梅其所以病，原因是斲伤了天眞；馬应当嘶叫的，寂无嘶声，不是馬的本性。“万馬齐瘖”应当要“万馬齐鳴”，这样才符合于自然物理的个性。作者的詩詞常常重复着对于童心的歌頌，而追求童心的純洁正是与束縛个性的現实社会对抗的表現。

龔自珍处于中国封建社会日趋沒落、解体的时代。資产阶級剛从封建主义的土壤中露出一点嫩芽，不仅軟弱，而且和封建制度存在着千絲万縷的联系。作为这个阶級的启蒙思想家的龔自珍，不管他自觉的或是不自觉的，在他的政治思想和文学創作中都表現了对于清王朝腐朽統治的不滿和批評，对于官僚的庸碌而不思振作的厌恶。他热烈地要求改革，要求摆脫摧殘人性的专制淫威，追求理想。在对清王朝自行改革失望后，他期待山林草澤中成长起一股新生的力量来强迫改革。这种种傾向都表現了他的进步，在客观上有利于資本主义的成长。但是由于他身

上沾染和保留了相当濃厚的封建思想，使得他在前进的路上遇到阻碍时就产生消极的情緒。他在〔減兰〕詞中自比落花說：“莫怪怜他，身世依然是落花。”在《己亥杂詩》中又說：“終是落花心緒好，平生默感玉皇恩。”他像一朵落花辞别故枝一样地离开了京师，然而他不能和封建王朝斬釘截铁地决裂，落后的封建思想拖住了他的后腿。但是，无論如何，他对于自己的政治主張和理想还是坚持的。正如《己亥杂詩》所說：“落紅不是无情物，化作春泥更护花”，他坚定地維护着腐敗的政治必須改革的信念。他贏得了当时和后代一切变法維新的活动家的爱戴和仰慕。

第三节 小說

这个时期小說产生的数量并不多。从体裁上看，也不够多样化。而在內容方面，則較少反映当时的社会生活。它們的題材大都限制在前人已經写过的范圍里。只有《鏡花緣》反映了一些新的东西。

自《紅楼梦》在乾隆年間出現后，風行一时，受到广大讀者的喜爱，这时便产生了各种不同的續作和仿制品。其中，有托名曹雪芹的《后紅楼梦》、秦子忱的《續紅楼梦》、小和山樵的《紅楼复梦》、海圃主人的《續紅楼梦》、临鶴山人的《紅楼圓梦》、归鋤子的《紅楼梦补》、嫏嬛山樵的《补紅楼梦》、花月痴人的《紅楼幻梦》等等，将近十部之多。它們所写的內容，像魯迅《中国小說史略》所說的，“大率承高鶚續书而更补其缺陷，結以‘团圓’”。但它們的成就不高，思想艺术水平全都无法与《紅楼梦》相比。

二知亭主人的《綠牡丹》、玉花堂主人的《雷峰塔奇傳》、竹溪山人的《粉妝楼全傳》、雪樵主人的《双凤奇緣》是这个时期比較

优秀的作品。《綠牡丹》又名《四望亭》,写駱宏勛和花碧蓮的恋爱故事,同时通过他們爱情生活的痛苦和斗爭揭露了封建官吏和恶霸的压迫良善人民的罪行,反映一定程度的历史眞实。《雷峰塔奇傳》通过白蛇娘子和許仙的恋爱客观上指摘了封建势力的殘忍,有些积极意义。

这个时期最优秀的小說是李汝珍的《鏡花緣》。李汝珍(1763?—1830?),字松石,直隶大兴(今北京市)人。他博学多才,精通音韵学,著有《音鉴》。此外,他对經学考据也鉆研过。他任过小官,但幷不一味热中功名富貴,晚年生活較貧困,有人說他"耕无負郭田,老大仍饥軀"。他写作《鏡花緣》,經过二十年左右,三易稿始成。全部計划写二百回,現在流行的《鏡花緣》是一百回本,还有《鏡花后緣》一百回未見傳世,大概是作者沒有来得及写出,就去世了。

《鏡花緣》描写了一个幻想中的海外世界,但这个幻想中的海外世界却又是社会現实的反映。作者的用意在于通过对幻想的海外世界的浪漫主义描写,来暴露、諷刺現实社会中的事物,来寄托他的理想。这也就构成了《鏡花緣》艺术方法上的特点。

《鏡花緣》所諷刺、批判的对象很多,牽涉到社会生活的很多方面。如酸臭和假斯文的腐儒;以糞作飯供应奴僕的盘剝者;只重女色不顾災荒,为了女色而要屠杀請求治理水災的人民群众的皇帝;表面和善,本质凶恶的"两面人";为了保持自己的木棉生产,不願看到蚕絲业发达,把蚕桑的傳播者驅逐出境,甚至企图加以杀害的极端自私的保守者等等。

有的諷刺和批判是通过生动的形象描写展示出来的,如第二十三回"說酸話酒保咬文,讲迂談腐儒嚼字",諷刺、批判腐儒的酸臭的描写就很生动。唐敖等三人进酒楼飲酒,碰上一个慢

吞吞地装斯文的酒保，一面打躬陪笑，一面掉文道："三位先生光顾者，莫非飲酒乎？抑用菜乎？敢請明以教我！"林之洋嘴里早已发干，正喉急不耐，酒保又說："請教先生：酒要一壶乎，两壶乎？菜要一碟乎，两碟乎？"直急得林之洋拍桌子，揚拳头……这时，酒楼上一个穿儒服、戴眼鏡的駝背老者因听見林之洋埋怨酒保以醋当酒，"慌忙住了吟哦，連連搖手"，还讲了一通所以搖手的长篇道理，其中用了五十四个"之"字，讲前还"将右手食指、中指放在鼻孔上擦了两擦"。而这个长篇道理也只是說明了：醋比酒貴，你嚷嚷是醋，酒保就要算醋的价格，我吃的也是醋，勢必連累我也得加价，我是宁願逃跑也不願加价的。这样的酒保和駝背老者，作者描写他們原来都是"淑士国"的"淑士"！

但《鏡花緣》中的暴露、諷刺和批判并不都是通过像这样动人的描写表現出来的，很多地方只是用議論来表达。如第十二回"双宰輔暢談俗弊，两书生敬服良箴"，作者批判了不少不合理的封建习俗，但只是通过两位"宰輔"的大段議論来表达，显得概念化和枯燥，缺乏艺术力量。

作者在批判不合理的社会現象的时候，也提出了他的理想，最突出的是尊重妇女地位的民主思想。《鏡花緣》描写唐敖的海外之行，有一个目的是寻訪"名花"。这些"名花"都是有胆有識、有文才、或有武艺的女性。有的女子的才能使男子在她們面前黯然失色，自慚形秽。作者在描写中歌頌女子考科举，反对纏足等陋习，也都表現了一种要求男女平等的朴素而朦朧的民主主义思想。他甚至描写了一个女子当統治者，男子受压迫的"女儿国"，在这个国家里，女子和男子的社会地位同当时現实生活中的現象完全相反。《鏡花緣》中的这种描写，在当时就受到一些人的重視，有人咏詩說："一时粉黛尽含羞，說部誰怜枉汗牛。試

看此书初出处，玉环微笑正回头。”还有人把它和《紅楼梦》相提幷論。要求尊重妇女，朦朧地提倡妇女要有和男子一样的社会地位，确实是《鏡花緣》思想內容的最突出的精华。

作者在对“君子国”的描写中表現了他的另一种理想。“君子国”也是《鏡花緣》中的膾炙人口的故事。这个国家內相让互謙成風，顾客嫌貨高价賤，卖主却說貨价已貴，要求顾客“就地还錢”，顾客願意出高价而取次貨，卖主却說顾客“取巧”而不願成交，过路人也都說这个顾客“付大价而买丑貨”是“欺人不公”。总之，相让不爭，爭論也是为了相让，和社会現实中的买卖現象完全相反。

君子国的“宰輔”也是謙恭和藹、平易近人。他們譏笑奢侈，反对妇女纏足，痛詆算命合婚等等。作者对这两位“宰輔”推崇备至，誉为“脫尽仕途习气”的理想的官場人物。

“女儿国”和“君子国”都是作者的理想，这种理想有濃厚的“烏托邦”气息，其中有民主思想的因素，但这种“烏托邦”式的理想幷未接触到社会中的根本問題，“女儿国”和“君子国”中都保持有封建的君主制度，这里正表現了作者思想局限性的根本之点。

这种局限性使他在批判一些不合理社会現象时不能接触到社会現象的本质或更深处。《鏡花緣》中也有不少封建落后的說教，构成了这部小說的糟粕。

《鏡花緣》在艺术上有很大缺陷。作为一部小說，它沒有着重刻划人物性格，它所描写的一些妇女形象的性格显得浮泛，甚至概念化。就书中的三个主要人物来說，唐敖的个性也不很鮮明，只有林之洋的个性描写还比較生动，很多生活場面也写得不精彩。作者的直接說教太多，特别是充斥了大量的专門知識的議論，因而破坏了艺术的形象性。

第四节 地方剧

这个时期的傳奇、杂剧的創作显得沉寂，作家如李文瀚（1805—1856）、黃燮清（1805—1864）等寥寥可数。李文瀚著有《味尘軒四种曲》，其中《銀汉槎》描写黃河水災，稍具現实意义。黃燮清的作品除《倚晴楼七种曲》以外，另有《玉台秋》和《絳綃記》两种。其中《茂陵絃》和《凌波影》較为成功，但是也不能算出色的作品。和这种情况相反的是，地方剧种在这个时期有了蓬勃的发展。

地方剧种由于产生在民間，又由于它是在全国范圍內不同地区生长起来的，因此它就必然是多种多样，各自富有独特的程式、風格和表現內容，而同时又互相影响、吸收和融合，故此在許多方面有一致或相通的地方。最足以說明这种現象的是唱念声腔。經过悠长时期的消融阶段，地方剧种中形成了最主要的四种声腔：弋阳、徽調、二簧、秦腔。这四种声腔成为足以概括全国地方剧种的主要系統是在清代初期。到了乾隆末年間，徽調傳入当时的都城北京，它一方面继承了弋阳腔的优良傳統，另一方面又汲取了楚調（即一般所謂汉调或二簧的前身）的精华韵味，贏得广大群众的喜爱。在这个基础之上，又由于当时北京是政治和文化中心的关系，各地剧种之富有代表性的班社大都集中在一起，因而便再度发生互相頡頏以至于互相融合的現象，于是在嘉庆間通过激烈的竞爭，形成“徽”“西”两部对峙的另一新的局面。所謂“西部”就是有着悠久历史的秦腔。这样一个代表南方声腔的剧种和一个代表北方声腔的剧种由对立終于統一成为一个新的混合体，在道光間便出現了以西皮和二簧为基調的，

現在一般叫做“京戏”的剧种了。

就这一个发展阶段来观察剧本內容，也足以說明一些問題。在前一时期，地方剧种的剧目大部分是土生土长的生活短剧如《打面缸》之类，一部分是吸取傳奇、杂剧的精华而加以扩展的《打樱桃》之类，已如上章所述。但是在这一时期，除了保存其旧的傳統依然增加新的生活短剧的节目之外，又开辟了一个新的創作途徑，那就是历史傳說剧的大量产生。无可否认，这当然是从过去的章回小說和讲唱文艺中获得营养的，但是也必須承认这也曾受到当时內廷“雅部”串习长篇历史傳說剧的許多影响。举例来說，京剧叙述楊家将战爭故事的《昭代簫韶》就是直接从同名的昆弋剧本改編过来的。这样，衍《封神演义》的《攻潼关》等剧，衍《东周列国志》的《燒綿山》等剧，衍《三国志演义》的《群英会》等剧，衍《隋唐演义》的《当鐧卖馬》等剧，衍《水滸傳》的《大名府》等剧便大量产生出来。其中并且兼有从元明傳奇、杂剧改編的，如《丁甲山》之类；又有从昆弋等地方剧种移植过来的，如《五人义》之类。这样，許多优秀的作品就出現了，像是描写藺相如和廉頗团結御侮的《完璧归赵》，叙述吳蜀联合破曹的《群英会》，刻画包拯正直性格的《鍘美案》，敷演梁山英雄与地主武装斗爭战略的《祝家庄》，概括漁民抗税起义原因的《庆頂珠》，以及揭露統治阶級骯髒无耻面目的《四进士》，都能反映現实，教育群众。这一类剧本的作者大部分是演員，因而沒能留下名字。一直等到道光二十年(1840)鴉片战爭那年，才有以“观剧道人”为笔名的一位文人根据《聊斋志異》里的《罗刹海市》故事写出了第一部京剧剧本《极乐世界》，从此以后，京剧的剧本創作情况随同社会的需要和杰出演員的成长就益加繁荣，逐漸出現一个嶄新的局面。

第九章　民歌和讲唱文学

第一节　民　歌

清代在鴉片战爭时期以前的民歌无論是思想內容或艺术手法都沒有超越明代民歌达到的水平。由于当时民歌收集者們①的认識以及方法和条件的限制，保存下来的作品大部分是城市居民的創作，严格地讲，屬于当时流行的时調小曲的范疇。它主要是用来在酒筵間歌唱，內容的消极因素很多，不能够反映出广闊的生活面貌，也不能够比較集中地揭露封建社会的現实。

和明代民歌相似的是，現存清代民歌仍旧是描写男女之情的作品占据主要的地位。在这类民歌中，有一部分是反映男女在私自結合情况下的种种思想感情的。值得注意的現象是，这些作品都很少描写愉快的晤面；纵使描写的內容屬于这个方面，其中也透露着无限珍惜会合艰难的愁思。像《喜只喜的》便是一个具体的例子：

> 喜只喜的今宵夜，怕只怕的明日离别。离别后，相逢不知那一夜！听了听，鼓打三更交半夜，月照紗窗影儿西斜，恨不能双手托着

① 如乾隆間顏自德和王廷紹編輯的《霓裳續譜》和嘉庆、道光間华广生編輯的《白雪遺音》。

天边月。怨老天，为何閏月不閏夜？

这里在欢聚中所挂虑的是离别，竟把希望寄托在极不現实的遏制时光飞逝的幻想，从而又向老天提出为什么不閏夜的抗議。应該指出，这并不单純是作者設思奇巧的問題，而是通过較为細致而眞摯的心理描写，曲折地唱出在那样的封建礼教的社会制度压迫下的妇女的不幸遭遇。因此，这就表現出情歌大都描写离愁别恨的凄苦情調的主要原因。类似这样的作品很多，还有《熨斗儿熨不开的眉儿皺》和《独自一个房中悶》等。这些作品里也有描写妇女的坚强态度和无畏精神的，如有一首四川民歌：

脚踏板凳手爬墙，两眼睜睜望情郎。昨日为郎挨了打，虽然挨打不丢郎！

这些描写偸情的作品是有一定的社会意义的，因为偸情往往与封建婚姻制度的不合理分不开，正是由于社会的、經济的原因，有不少彼此間发生了愛情的男女不能成为夫妻，他（她）們就用偸情的方式来反抗，这种反抗的方式虽然是个人的，乃至是不自觉的，但是具有社会意义。

应該指出，在清代民歌特别是俗曲中描写女子想念男子的作品，有不少是流行在妓院中的庸俗、肉麻的濫調，这是墮落的荒淫生活的反映。但是其中也有些写出了妓女的悲慘生活，如《穷妓》和《相思害得我活受罪》就是这样的作品。尽管它們并不是眞正同情妓女的悲慘命运的人們写的，然而在客观上反映了那些可怜的妇女在饥寒交迫下出卖肉体的慘状。

在那些描写偸情的作品之外，民歌也不是完全沒有触及到較为广泛的社会面，不过由于封建統治阶級的严厉禁止以及封建文人在記录和保存上有所顾忌或眼光窄狹而兴趣低級，流傳

下来的揭露黑暗、反抗压迫和歌頌斗爭的作品就不多了。在較少的这类作品里，大多数是暴露封建家庭制度罪恶的篇章。矛头所指，首先便是婚姻制度。像《新調思春》的描写“老女不嫁”的憤懑心情就很生动深刻。《二八佳人巧梳妆》揭露了嫁“小女婿”的不合理婚姻給妇女带来的痛苦。《王家女、李家郎》則反映了由婚姻制度不合理带来的家庭关系中婆媳不和的現象。

从这一类的民歌里可以看出一个共同的傾向，那就是对于封建婚姻制度表示切齿的痛恨和憎恶。及婚而不遣嫁，便連月下老人都咒詛在內；对象不合理想，便恨不得采取最不得已的解决方式；婆媳关系恶劣，为了保护自己便提出直截了当的离婚办法。虽然这些想法在現实生活中很少有实現的可能，然而全都具有批判作用。

除了抨击封建婚姻制度之外，也有許多民歌暴露了在封建社会中普遍存在而始終无法解决的一些家庭問題。如《小白菜》所暴露的前生子和继母娘的矛盾，写得和汉代乐府詩《孤儿行》很有異曲同工的地方：

> 小白菜，叶叶黃。三岁的小孩沒了娘。跟着爹爹还好过，就怕爹爹娶后娘。娶个后娘三年整，添个弟弟比我强。弟弟吃面我喝湯，有心不喝餓的荒，端起碗来泪汪汪！想亲娘，亲娘想我一陣風，我想亲娘在梦中。河里开花河里落，我想亲娘誰知道。弟弟南学把书念，我在荒野去放猪；弟弟花錢如流水，我花一文万不能。白天听見蟈蟈叫，黑夜听着山水流；有心跟着山水去，又怕山水不回头。

在清代民歌中，內容超越暴露封建家庭制度的范圍，涉及广大社会現实，特别是抨击竭尽心力維护本身利益的封建統治阶級的作品尽管保存下来的不多，还是偶尔可以找到的。

較多的这样的作品大都是采取对比的手法来暴露社会上不

公平和不合理的現象。例如《春夏秋冬四季天》就以富貴人和貧穷人在春夏秋冬四季的不同遭遇，来暴露“苦乐不均匀”的不合理的社会現实。

另一首民歌《老天爷你年紀大》更以憤怒的呼声，对于是非顚倒、善恶不分的社会进行了大胆的抨击，頗有“时日曷丧”的英雄气概：

老天爷你年紀大，耳又聾来眼又花。你看不見人，听不見話。杀人放火的享着荣华，吃素看經的活活餓杀。老天爷，你不会做天，你塌了吧！老天爷，你不会做天，你塌了吧！

还有一首《天上星多月不明》① 则清楚地說明了人民大众不能够享受和平幸福的生活是由于封建統治阶級的存在：

天上星多月不明，地下坑多路不平，河中魚多攪浊水，世上官多不太平！

除此之外，在民間极为流傳的傳說故事，如梁山伯和祝英台的化蝶，孟姜女的寻夫，董永的遇仙和白蛇热恋許宣等，民歌也时有歌頌，但是由于短章不很适于叙事，因而凡有触及，都显得局促，沒有較好的成績表現。这个缺陷在讲唱文学里得到充分的补救。

这一时期的民歌中的較为优秀的作品所表現出来的艺术特色，正和其他时代的民歌相同，首先是朴素自然、爽暢明朗的風格。不事雕琢，而清新挺拔。像《老天爷你年紀大》就是一个具体的例子。这当然是由于它所抒发的是人民群众的思想感情的緣故。它的另一个艺术特色是洋溢着浪漫主义的气氛。描繪与

① 明馮梦龙輯《山歌》卷四的《多》：“天上星多月弗明，池里魚多水弗清，朝里官多乱子法，阿姐郎多乱子心。”和这首民歌有些相近。

抒情交織在一起，有着濃厚的生活气息，也有着濃厚的幻想成分。像《喜只喜的》便具有这种特色。很清楚，这是由于人民群众热愛生活，憧憬着自由幸福，蘊藏着美好願望和乐观主义精神的緣故。它的又一个特色是表現方法的多样化。民歌从来不为固定的格式所拘束，形式自由活潑，服从內容的要求，因此互不雷同，各呈異采。像《小白菜》的兴体虽然是古老的民歌創作手法，然而在这里恰好用“叶叶黃”来象征孤儿的憔悴形象，信手拈来，皆成妙諦。至于运用大量的比喻来烘托主題如《天上星多月不明》，用适当的双关来表达深意如《妹相思》①，用白描的手法以勾勒鮮明的內容如《脚踏板凳手爬墻》，則是最通見的。它还有一个特色是使用质朴眞摯的語言，健康而純洁，极少矯揉造作。这几乎是在所有的民歌作品里都存在着的。如果不是这样，那就或是文人的拟作，或是文人的加工，决非人民大众的口头創作了。

当然，也不应該否认民歌无論在思想和艺术上仍旧存在着許多缺陷，特别是这个时期的作品大部分是城市中的产物，因而就不可能不摻杂着落后庸俗的封建、迷信和色情的成分，又由于輾轉傳播，也不可能沒有彼此沿襲的情况出現。

第二节 讲唱文学

讲唱文学的历史是十分悠久的，而且在不同的时代里，它都給詩歌、散文、戏曲和小說提供了有关內容、形式、題材、語言和表現手法等方面的营养。在这个时期，讲唱文学无論是在农村

① 《妹相思》：“妹相思，妹有眞心弟也知。蜘蛛結网三江口，水推不断是眞絲！”

还是城市，依然十分活跃，是群众喜爱的文艺形式。由于它和群众的联系极其紧密，在全国各地都以不同的表現方式流傳，所以显示出至为强烈的地方色彩。又由于它继承了长期的优秀傳統并从而多所发展变化，所以表現出至为复杂的繁多品种。这是这个时期讲唱文学的两个特点。

这个时期讲唱文学的特点造成分析和說明上的困难，資料丰富而理董不易，头緒紛乱則爬梳困难，这里只能概括地說明一下总的情况。

从形式上来看，讲唱文学可以大别为三类：一类是单純韵文，只唱不說，如竹板书和快书。一类完全用散文，只說不唱，如評书。一类是韵文和散文相間使用，有說有唱，如大鼓詞、牌子曲、彈詞和宝卷。根据历史发展脉絡来談，韵散相兼体是主流，这可以向上推到唐五代間的变文、两宋的話本和金元二代的諸宫調。单純散体和单純韵体是从韵散相兼体派生出去的，这大概在明代表現得最为清楚，到了清代便都繁荣滋长，蔚为大国。当然，这也不妨碍三者之間互有汲引和穿换，如单純韵体偶尔夹用一些散体表白之类的情况。韵散相兼体也大体可以分做两种：一种的韵文以較为整齐的字数組織而成，像宝卷的十字句法和彈詞的七字句法。当然，这也不妨碍它在句法上加以变化，有时可以适当地增添衬字；也不拒絕吸收外面的营养，像宝卷里就能摻杂小曲，彈詞也常常摘用詞調。这一种应該說是保存韵散相兼体的原始形式。另一种的韵文部分則比較复杂，不但句法参差，长短不齐，而且根据音乐所表現的感情配合作品的內容，把隻曲排列成組曲，很像元明間杂剧和傳奇的联套。这是韵散相兼体的变格，是承襲了金元間諸宫調的規范，它所用的曲牌主要是明清两代的民歌和小曲。牌子曲和鼓子曲便屬于这一种。至于其他

两类，单純散体比較簡单：其語言較为接近书面語言或使用通行文言的叫做“墨刻”，評书《三国演义》屬于这一类。其語言基本上是生活語言的艺术加工的叫做“蔓儿活”，評书《三侠五义》屬于这一类。单純韵体一般都是整齐的字句，和宝卷彈詞的句法相差不远。也有一些受到韵散相兼体中組曲影响的，如快书中的联珠快书便是用春云板、流水板和联珠調依序組成，不过这样的形式終究还是少数。从讲唱文学流傳的地域来分：評书在全国范圍內普遍通行，以北方官話讲說的《东汉》、《隋唐》是到处都受欢迎的，用揚州方言讲說的《三国》、《水滸》也有其独具的特色。鼓詞、牌子曲、竹板书和快书流行于北方，鼓詞的地域色彩特别濃厚，如乐亭大鼓、西河大鼓、奉天大鼓之間的区别很大，在道地的农村产物怯大鼓和城市文人編演的子弟书經过消融阶段而形成的京韵大鼓是北方鼓詞的代表。牌子曲是北京专有的讲唱文学形式。快书在山东以讲唱武松故事得到“武老二”的称号。墜子在河南是从鶯歌柳和道情的合流而产生的。竹琴和相书都是四川人民的創作。彈詞和宝卷在南方比較通行，主要流傳在苏州、杭州和上海等屬于吳語方言区的地方。这些情况說明，在全国各地，讲唱文学以其不同的形式出現，有它的普遍性，也有它的特殊性，大大地丰富了不同阶层和不同地域的人民群众的文艺生活。

从內容上来看，絕大部分都是广大人民群众所喜聞乐見的长篇故事。較早一些的作品多是历史傳說故事，三国和梁山的英雄事迹是永久傳唱不息、百听不厌的，而且通过世世代代民間艺人的加工和鋪衍，使它增加了不少的生活气息和时代意义。像評书《水滸傳》和快书《武老二》就都远較原著的情节細致、人物形象突出。《武老二》的“武松大鬧石家庄”和“武松大鬧东岳

庙”叙述武松扶危济困、除暴安良的故事大部分出自艺人的創造，为原著所无，体现了人民对統治者的反抗情緒，通过贊揚好人好事，表达了热爱生活、向往光明的熾热願望。《三国志演义》評书的“闞澤下书”和“赵云截江”則不只是充溢着生活气息，而且注入了人民所具有的机智和勇敢的特质。在对于文学名著进行加工的作品之外，又有两种带着相当濃厚的傳奇性历史故事的出現，一种是《呼家将》、《薛家将》和《楊家将》之类的金戈铁馬故事，这些故事內容虽然穿插着善恶忠奸的矛盾和斗爭，但是主要的傾向是反抗侵略、宣揚民族思想和爱国主义精神，像《楊家将》里的四代英雄，《呼家将》里的三代好汉，其勇往直前、不畏强敌、不怕牺牲的高貴品质，对于人民群众是起着鼓舞和教育作用的。另一种是《包公案》和《海公案》之类的公案故事，故事大多是凿空結构，缺乏历史根据，然而这些故事又都是人民群众的經驗和智慧的积累，把它們集中在某些清廉正直的人物身上，向罪恶和黑暗投出了鋒利的匕首。除了历史故事之外，还有大量的以民間傳說为题材的作品流行，像梁山伯与祝英台、白蛇、董永和孟姜女的故事几乎所有的讲唱文学里都有，如《金蝴蝶傳》彈詞、《雷峰古迹》宝卷、《大孝記》評讲、《哭城》子弟书等作品的作者們都热情地歌頌了純洁真摯的爱情，无情地鞭笞了恶毒汚浊的社会。来源于《聊斋志異》里的生活气息濃厚、反映社会問題的故事，如評书的《梦狼》，牌子曲的《胭脂》，更是深入人心，流通普傳。牌子曲的特点极其适于反映現实生活，特别是城市生活的不同面貌。像《婆媳頂嘴》暴露封建家族制度的黑暗，《大錢訴功》揭发当时清王朝的經济政策的敗坏，《穷大奶奶逛万寿寺》訴說穷苦市民的慘境，《庄家忙》歌頌乡村农家的勤劳，都很痛快淋漓。

彈詞的衍变情况是很突出的，它在宋元明三代的平話、詩話和詞話的基础上繁荣滋长，到了嘉庆时期竟达到十分茂盛的阶段，如傳唱迄今的《白蛇傳》、《玉蜻蜓》和《三笑》等名著就是这个时期的著名艺人陈士奇和俞秀山編写的。又由于它有說有唱，叙事又兼代言，尤其以描叙生活細节見称，所以特别受到妇女的欢迎，于是漸漸就出現了妇女作家，像陶貞怀的《天雨花》、丘心如的《笔生花》和程蕙英的《凤双飞》都能够以妇女的身分对于所遭受的压迫和束縛提出控訴，表达出傾慕于自由解放的强烈願望。在妇女作家中时期較早而成就极大的是陈端生(1751—1796)，她的《再生緣》开笔于十八岁，到三十四岁时写成第十七卷，未終篇。仅就这个未完稿看来，作者通过孟丽君的遭际，在长达六十万言的篇幅中，傾吐出叛逆女性对于社会制度的强有力的控訴，充溢着乐观主义精神和浪漫主义情調，为彈詞創作增加了光彩。这一时期的宝卷的內容也較明代大有发展，它逐漸脫离了专門闡揚迷信說教的范疇，而轉向有意識地接触社会現实，像《嫦娥宝卷》、《珍珠塔宝卷》和《蝴蝶杯宝卷》，虽然題材是移植过来的，但是它的变化很显著，对于群众的影响也大。

应該指出，不同形式的讲唱文学在內容方面是有缺点的，这主要是大都包含着宣揚封建道德、迷信思想和色情猥亵的成分。

讲唱文学篇幅巨大，描叙細膩，語言生动活潑，这是它在艺术上的最明显的特色。然而也就由于篇幅巨大而不免流于松散，描叙細膩而不免流于瑣碎，文字也有粗糙和加工不够的偏向。因此，讲唱文学便漸漸地由整本大套变为选擇其中精采的片段进行表演，跟着也便有人創作短篇作品，甚至于有人专門写讲唱文学中的序曲，如彈詞的开篇、牌子曲的脆岔。这对于后来曲艺的創作起了很大影响。



統一书号：10019·1666
定　价：5.05元